

إعداد المحل



تأليف
قسطنطين ستانيسلافسكي

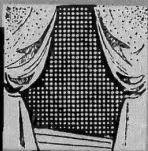


الدكتور محمد زكي العشماوي
محمود مرسى أحمد

ترجمه:



راجعه: دريني فسيه



اهداءات ٢٠٠٢

أحد/ محمد طه الحاجري

الاستاذية

إِلْف كِتَاب

إِعْدَادُ الْمُحْتَمِلِ

مُتَرْجِمٌ مِنْ أَلْفِ كِتَابٍ
مُتَرْجِمٌ مِنْ أَلْفِ كِتَابٍ

تصدر هذه السلسلة بمعاونة
الجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية

إِعْدَادُ الْمَحِلِّ

تَأَلِيفُ

قُسْطَنْطِينُ سِتَانْسِيْدُ قَسَاكِي

الدُّكْتُورُ مُحَمَّدُ زَيْدُ الْعُسْمَاوِي

تَرْجَمَهُ:

مَحْمُودُ مَرْسِي أَمْرَد

رَاجَعَهُ: دُرَيْسِي فَهْشِيَّة

هذه ترجمة كتاب :

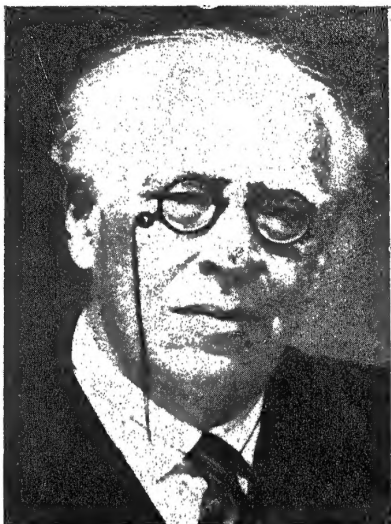
AN ACTOR PREPARES .

تأليف

STANISLAVISKY

مؤلف هذا الكتاب

- كونستانتين ستانسلافسكى
- ولد في موسكو سنة ١٨٦٢
- كان أبوه وأجداده من كبار التجار وأصحاب الاعمال في روسيا
- كانت جدته ممثلة فرنسية طائفة الذكر أحبها والده وتزوجها
- تلقى تعليمها خاصا هو وأخوته ثم درس المسرح والتمثيل في فرنسا
- بنى له أبوه مسرحا خاصا في سرايه
- كان يخرج ويمثل في هذا المسرح هو وأخوته وإخواته
- عاد الى موسكو من دراسته في باريس سنة ١٨٨٨
- ألف فرقة المسرحية منه ومن أخوته وبعض اصناف الممثلين المحترفين
- اقتنع في العقد الاخير من القرن التاسع عشر بخطط طرق التمثيل الراجحة
- فكر في وجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المغتعل
- انفق أكثر من ثلاثة ملايين روبل على تجاربه وفرقه وستوديوهاته
- انشأ هو وزميله دنتشسكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨ وهو
- ارقى مسارح العالم الفنية بلا استثناء
- طاف بفرقة مسرح الفن اطراف أوروبا وأمريكا فبهز الجماهير هنالك
- كان ينفذ مثل المخرج الانجليزى جوردون كريج تنفيذًا عمليا
- تأثرت بتعاليمه جميع الفرق المسرحية في العالم كله
- ظل مديرا لمسرح الفن ولاستوديو أوبرا موسكو حتى تولى سنة ١٩٢٨
- أشهر كتبه كلها : حيالى في الفن - وقد ترجمناه - ثم اعداد الممثل



قسطنطين ستاناسلافسکی

مقدمة الترجمة

عندما كان كونستانتين ستانيسلافسكى يكتب كتابه الكبير ، حياقي في الفن ، كان لا يترك مناسبة يعرض فيها بالحديث عن الطريقة المثلى لتعليم الممثل . كيف يجيد فنه ويتمكن منه ، إلا فضل إرجاء تفصيل هذا الحديث إلى كتابه هذا : « إعداد الممثل » ، الذى لم يكن قد كتبه بعد . . . والذى فكر نهائيا فى كتابته . وهو يزور فنلندة سنة ١٩٠٦ ؛ وذلك حينما جلس فوق إحدى الربوات المشرفة على مياه الخليج ، وراج يفكر فى ماضيه فى التمثيل بعد تلك الفترة . الحالكه ، التى مز بها مسرح الفن بموسكو بعد وفاة تشيكوف ، وبعد سقوط مبرحيات ميترلك العظيم التى قام بإخراجها ستانيسلافسكى نفسه ، وبعد أن خيل إليه أنه لم يبلغ ما كانت تتوق إليه نفسه من السمو والارتفاع إلى ذروة الفن الصحيح الصادق . . . مما يصفه لنا فيقول :

« . . كل ذلك كان يقينى ويقعدنى . . بل كان ينزع منى ثقى بنفسى ويطوح بها فى بيده القنوط ، ويحطى أبداً فى عيني شخصاً متخسباً ولا حياة فيه . . . لقد جعلت أشطح بفكرى فوق تلك الربوة المشرفة على البحر ، أهم بفكرى فى ماضى الفن جميعه . لقد كنت أعجب أين غاص غرامى بطلق المعجزات فى عالم الفن . . وكيف . . وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذى اختبأ فيه فى فلا يريد أن يرى وجهى . . . »

« لقد جعلت أستعرض ماضى خطوة خطوة ، فتبينت رويدا رويدا أن المحتويات الداخلية التى كنت أضعها فى الدور فى المدارج الأولى من خلقه . ثم المحتويات الداخلية التى كانت تتولد فى روحى بضمى الزمن بعد ذلك كانت تختلف فى الحالين اختلافا شديداً ، بل اختلافا هو أبعد مما بين السماء والأرض . لقد كان كل شيء فى الحالة الأولى يصدر عن صدق داخلى ، أعنى عن إحساس داخلى صادق ، إحساس جهيل مثير . . . أما الآن فكل ماتبقى من هذا الإحساس . »

الصادق العميق فهو قوقته الخالية التي لفحتها الريح .. جمجمته العارية ذات
العينين المثقوبتين والأنف الطائر ... الرقات والرماد .. تراب البلى العالق
بنوافذ الروح ...

• لقد نسيت الآن الإحساس بالصدق .. ذلك الإحساس الذي هو
المنصر الأساسى .. بل الموقظ .. بل المحرك ، بل الرافعة التي ترفع حياة
الدور ، وتبعد عنه الافتعال والمظاهر الآلية والصيغة المصطنعة
والحرركات المتسكفة ...

• فياترى ماذا كان في وسعى أن أفعل ، وكيف كان يجب أن أنقذ أدوارى
من العطب الذى مسنها وشوه جمالها ، والتحجر الروحى الذى طرأ عليها
واستبداد المادة الظالمة التي جعلت تمثلى شعونة آلية بعيدة عن الصدق القدر
كانت تواجهنى حاجة ماسة إلى مكياج روحى قبل كل حفلة ، لأن المكياج
المادى وحده لم يكن شيئاً مذكوراً إلى جانب هذا المكياج المادى المفقود
وكان لابد لخلق هذا المكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذى لا يمكن
في غير جوه الروحى ممارسة عملية الخلق .

• • • وفى أثناء قيامى بتمثيل أحد الأدوار التي مثلتها مراراً وتكراراً
من قبل حدث فجأة ولغز سبب واضح أن أدركت المعنى الداخلى للصدق ،
هذا المعنى الذى كنت أعرفه منذ زمن طويل ، والذي مؤداه أن القدرة على
الخلق فوق خشبة المسرح تتطلب — أول ما تتطلب — ظرفاً خاصاً سوف
أسميه : الجوهر أو المزاج الخلاق . وقد بحثت له عن اسم آخر خير من هذا
الاسم فلم أجده ؛ ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبل ذلك ؛ ولكنى ، لم أكن
أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط ، أما منذ هذه الليلة فقد دخلت هذه الحقيقة
في كيانى كله وأخضنت أدركه لا بروحى فقط ، ولكن بجسدى أيضاً .
والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله الحسب ، ولكن معناه أن
يحيى .. أن يشعر ، ويشعر بجسده كله .. ولهذا السبب يمكننى أن أقول :
لأننى أدركت في هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل ، حقيقة كنت أعرفها

من عهد بعيد . ولقد فهمت أن هذا الجو أو هذا المزاج يأتي للممثل العبقري طائفا مختارا ، ومن تلقاء نفسه ، وهو واقف على خشبة المسرح . ويأتي إليه في جميع كماله وفي كل خصوصيته . أما ذوو المواهب القليلة .. وبالأحرى فقراء المواهب ، فلا يتيسر لهم إلا في النادر ...

« ... » وإني لأسائل نفسي : أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق ، حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر بما تعود أن يتنزل به ؟



ومن هذه المقتطفات الطويلة يرى القارئ أن المقدمة الحقيقية لهذه الترجمة لكتاب «إعداد الممثل» هي كتاب المؤلف نفسه : حياتي في الفن . وكتاب «إعداد الممثل» هو أول كتاب عمل فيما نسميه بحق : وكتاب نحو التمثيل ، أو قواعده ودروسه التي لا يمكن أن يتمكن أى ممثل من فنه المسرحي إلا إذا وعاهها ، وحرص على دراستها دراسة عميقة تطبيقية مستوفاة . وأهم ما يهدف إليه الكتاب هو ما جاء في ثانيا المقتطفات السابقة من كتاب حياتي في الفن .. هو الإحساس بالصدق والممثل يؤدي دوره . ثم العمل على توفير المزاج أو الجو الخلاق في أثناء التمثيل .. وذلك بالبعد عن التمثيل الآلي والقوالب الزائفة التي يلجأ إليها الدجالون المشعوذون ممن يحترفون حرفة التمثيل لكي يصفق لهم الجمهور ...

على أن للإحساس بالصدق طرقا طويلة شاقة لا يكفي لتحقيقها أن يتلو القارئ هذا الكتاب ، ثم يحسب أنه العالم المتضلع في فنون التمثيل ... لأن كل درس من دروس الكتاب شيء غريب علينا .. ولا بد من التطبيق العملي الواحي لفهم ما يريده المؤلف .. ثم كيف نوفر على خشبة المسرح هذا المزاج الخلاق الذي يخلق المعجزات ؟ لأن لذلك أيضاً طرقا طويلة شاقة يجب أن يعي الممثل رأى المؤلف فيها ، ثم يصبر للتطبيق عليها ومناقشة أساقفته وإخوانه فيها .. والرجوع إلى هذه القلة القليلة من عباقرة التمثيل

عندنا ، من حققوا هذا المزاج الخلاق فوق خشبة المسرح ومعرفة الأدوار والروايات التي حققوه فيها .. ولماذا كان يصعب عليهم أحيانا أن يوفروا لأنفسهم ولزملائهم هذا الأساس الصادق ، وذلك المزاج الخلاق اللذين يتحدث عنهما المؤلف نفسه .. ستانسلافسكى العظيم .. الذى اتخذ من : شخصية تورسوف دريئة يختبئ وراءها وهو يلقي تلاميذه دروس وتعليقات وفلسفات هذا الكتاب ...

إن المؤلف يريد أن يكون التمثيل فنا ، فما السبيل إلى ذلك ؟

وهو يحدثنا عن الخيال أو التخيل فى خدمة الممثل ، فكيف تتوفر نعمة التخيل ، وماهى الوسائل والمعايير التى يمكن أن يصل بها الممثل إلى التخيل قبل أن يدخل إلى خشبة المسرح ، وحين يقف عليها ، ليزن كل شئ بميزانه الصحيح ، ولتكون كل حركة من حركاته شيئا صحيحا روحانيا سليما ، لا يتألف تمثله ، ولا يسمح بتمثيل الآخرين ؟ .

وهو يحدثنا عن الانتباه وتركيز الانتباه لكى يتم اندماج الممثل فى الجو الذى يقف فيه وهو يعطى لإخوانه ويأخذ منهم .. فما السبيل إلى ذلك ؟

والمؤلف يحذر الممثلين من توتر عضلاتهم وهم وقوف على خشبة المسرح يؤدون أدوارهم ، لأن توترها هذا أكبر أسباب خيبتهم فى أداء هذه الأدوار .. ثم هو ينصحهم لهذا السبب بتعلم الطرق التى يمكنهم بها أن يرخوا عضلاتهم .. فكيف ؟ .

وهو ينصح بتقسيم الدور إلى وحدات وأهداف حتى لا يتختم الدور صاحبه إذا (أ كاه) مرة واحدة .. وهو يقول إن لكل وحدة هدفا .. ومن هذه الأهداف كلها يتألف الدور . ومن أهداف الأدوار كلها يتألف هدف المسرحية .. والممثل الذى لا يعرف هدف المسرحية التى يشترك فى تمثيلها غير جدير مطلقا بالوقوف على خشبة المسرح .. وهذا تحذير جدير بالدرس طبعاً .. فكيف ؟

وهو يفرد فصلا رائعا ليحدثك عن وجوب الإيمان بما تقوم بتمثيله ، ثم الإحساس بالصدق فيما تفعله وأنت واقف على خشبة المسرح ، فماذا تحقق هذا الإيمان ؟ .. وهل هناك سبيل تمهلك نفس ألك تمثل مسرحية خطفها المؤلف خطفا ؟ .. وكيف تتوسط بين المسرح الذى تقف فيه وبين الإيمان بأن ما تمثله هو حقيقة لا ريب فيها . وأنت تتقصص الشخصية التى تمثلها حقا .

ومن أمثمن فصول الكتاب ذلك الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف عن الذاكرة الانفعالية التى يستعين بها المؤلف على إشاعة الحياة والصدق فيما يقوم بتمثيله ، وإن كان يمثل دوره للمرة المائة بعد الألف ؟ .. فكيف ؟ ما أروع حديثه فى هذا !

ثم يتحدث المؤلف عن وجوب الاتصال الوجدانى بين الممثلين وهم وقوف على خشبة المسرح ، وينبه إلى أن الممثل الذى يترك زملاءه فى ناحية ويكون ذهنه (شاطعا) فى ناحية أخرى ، هو كالنملة الضالة التى يأكلها الذئب أو كالنملة الناشز التى تمنح اللحن كله .. أو كالبحر المش الذى يقسب فى انهار البيان جميعه .. ولكن للاتصال الوجدانى قواعد وأسس لا يمكن تحقيقها بمجرد معرفة عنوان الفصل .. ، إن دراستها واجبة وعلى الإلمام بها يتوقف نجاح الممثل إذا أراد أن يكون شيئا فى دنيا التمثيل .

ويعقد المؤلف فصلا ليتحدث فيه عن « التكيف » أى كيف يتكيف الممثل وثنيا لكل حالة من حالات التور والرواية نفسها بحيث يندمج فى تيار الأدوار كلها .. دوره هو نفسه وأدوار زملائه .. حتى يكون نعمة حزمة منسجمة لا تشوش فيها .. . إن الممثل الذى لا يصنع كيف يتكيف لكل موقف ولكل خطوة فى المسرحية وفى التور ، غير جدير بالاتباء إلى فن التمثيل . إن فوق المنصة وفى أثناء التمثيل تجري تيارات روحية لا بد أن يصرف الممثل فيها ويكون جزءا منها .. . فاهى هذه التيارات التى إن جهلها الممثل لم يصنع كيف يتكيف !

ثم يتحدث المؤلف عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ...
القوى الإبداعية التي تخلق العجائب فوق خشبة المسرح ، والتي كثيراً
ما تقتل المسرحية وتبني جميع الممثلين إذا كانت قوى تقوم على الغرور
والفردية وحب الذات .. فكيف توفر الجو لظهور هذه القوى وتطورها
وتنميتها وجعلها قوى صالحة لا تشذ ولا تشرذ ولا تجور ؟ ... إنها آتية
ما تزرع به نفس الممثل الصالح .. والكز الذي يجب أن يتولاه بالرعاية
والتنمية ؟ ... فما هي ؟ وكيف نمهد لها لكي تظهر في أروع مجاليها ولكي
توق أكلها الخيل الخير اليانعة ؟

وفي كل مسرحية خط فعل متصل ... خط يشبه الخط الذي ينتظم
جواهر العقد كلها . وهذا الخط هو الذي يلم أشتات الحوادث والوقائع
التي تتألف منها الرواية .. ويتألف منها بالتالي الفعل المسرحي أو الـ Action
والممثل الذي لا يعرف وحدات ذوره وهدف الرواية ، يضل كثيراً عن
خط الفعل المتصل هذا .. وهو في ضلاله عنه يتلف دوره ويتلف أدوار
زملائه أيضاً ، فما هو هذا الخط الذي له كل تلك الأهمية ياترى ؟

ويعود المؤلف إلى الحديث عن حالة الإبداع الداخلية حديثاً مختلف عن
حديثه السابق عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ... فما هي حالة
الإبداع هذه ، وإلى أي حد تعد غاية للقوى الداخلية المذكورة ؟ وإلى أي
حد أيضاً تعد أساساً هاماً لنجاح الممثل وجعل تمثيله فناً راقياً سامياً يأخذ
بمجامع القلوب ؟

ولكل دور ولكل مسرحية هدف أعلى .. فما هو الهدف الأعلى
للدور بخاصة ؟ ولماذا يجب على كل ممثل أن يعرف الهدف الأعلى ليدوره ،
وما يربط هذا الهدف بأهداف الأدوار الأخرى ؟ وكيف يتفق الممثل في
إدائه دوره إذا لم يلم بهذا الهدف ؟ وكيف تفشل المسرحية إذا غابت عن
الممثلين أهدافهم ، ثم هدف المسرحية نفسها ؟ وكيف ينتظم خط الفعل
المتصل هذه الأهداف كلها ؟

ويقف بنا المؤلف عند مشارف العقل الباطن مرة ، ثم يخوض بنا في غياهبه ، ليحدثنا عن عالم الأعاجيب المكنون الذي يمد الممثل بأثنى دعاتره ، ويجنبه المصاعب أحيانا ، كما يفرقه في لجة المصائب أحيانا . فكيف ؟ وماهى التجارب التى يروىها المؤلف عن هذا التيه ، وما فائدة هذا كله للممثل الذى يريد أن ينبغ فى فنه ؟

* * *

وبعد . . . فا كان أعظمها متعة تلك الرحلة الطويلة الجميلة التى قضيناها فى نقل هذا الكتاب ! وما كان أعظم لإخلاص الزميلين المترجمين فى نقله ، والحرص على أن يكون أميناً عليهما أقرب ما يكون إلى الأصل . . . ولشد ما أتعبتهما أنا فى ذلك . . وما أكثر ما كان يحتدم الجدل بينى وبينهما حول كثير جداً من مصطلحات هذا العلم الجديد الذى سيرفه العالم العربى لأول مرة فى هذه الترجمة . . وما أشد ما كان صدرهما وإسما رحبا ونحن نتفق آخر الأمر على هذه المصطلحات التى ستكون دائماً (فى عنقنا) وسنكون دائماً مسئولين عنها وهى تدرس فى المعهد الذى أشرف بالانتماء إليه ! وما أعظم سعادتى بأن تنبج هذه الترجمة لإخوانى الأساتذة وأبنائى الطلبة مرجعاً هاماً عرفه العالم أجمع وتكب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية . المحترمة فى أوروبا وأمريكا والعالم المتحضر يدرسونه ويتعلمون مما فيه ، لا يستكبرون عليه ، ولا يضيقون به ، ولا يغضون من شأنه ، بل يعترفون بأنه كتاب حدد معالم هذا العلم وأرسى قواعده ، وانتقل به من نطاق الشعوذة . . وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد . . إلى نطاق العلوم المعترف . . بها جميعاً .

القاهرة — ١٩٦٠

دريغى غنير

الفصل الأول الامتحان الأول

(١)

لقد كنا نشعر بافتباط ونحن ننتظر أول درس لنا مع مديرتنا المخرج تورتسوف ، ولكنه جاء إلى حجرة دراستنا ليعلن إلينا ما لم تكن تتوقعه ، جاء ليقول : إنه يرغب ، لكي يزيد معرفته بنا ، أن يتقدم كل منا بمثل قطع مختارها بأنفسنا من تمثيلات مختلفة . وكان هدفه أن يراقنا على المسرح ومن خلفنا المنظر ، وقد حملنا مكياجنا ، وارتدينا ملابس أدوارنا ، ووضعت على المتضدة جميع الأدوات وقطع الأثاث اللازمة . وقد أضاف قائلا :
وحينئذ فقط يكون من الممكن الحكم على طاقتم المسرحية .

وقد رحب بهذا الاختبار المقترح في أول الأمر عدد قليل منا ، وكان من بين هذا العدد القليل رجل مليء في مستقبل العمر يدعى « جيريشا جوفوركوف » سبق له أن مثل أدواراً في بعض المسارح الصغيرة ، وقناة جميلة شقراء طويلة القامة تدعى « سونيا فيليا منوفا » وشاب بنشاط كثير الكلام اسمه « فانيا فيوتسوف »

وأخذ كل منا بالتدرج يعود فكرة هذا الاختبار الذي ينتظره ، وبدأت أعضاء المسرح الأرضية تردد إغراء ، وسرطان ما بدت لنا أهمية العرض القليل الذي ستقدمه ، وظهر لنا نفعه ، بل ضرورته .

وعندما شرعنا نختار القطع التي سنمثلها ، كنا ، أنا وصديقان من أصدقائي ، هما « بول شوستوف » و « ليو بوشتشين » متواضعين ، ففكرنا أن نقدم شيئاً من الكوميديا الخفيفة أو الفودفيل ، ولكننا سمعنا كل من

حوانا يردد أسماء كثيرة مثل جوجول واستروسكى وتشيكوف وغيرهم .
ووجدنا أنفسنا على غير وعى منا ، نخطو في طمر حشا خطوات إلى الأمام ،
وأنا نستطيع أن تقدم شيئاً رومانياً بملابس الد . وبالشر لمظوم .

وكانت شخصية مـ زارت قـتهوينى . كما كانت شخصية سالىرى تسهوى
ليو ، أما بول فقد فكر في دون كابلوس ، ولكن سرعان ما بدأنا نقاش
إمكان تمثيلنا لشيء من شكسين . ووقع اختيارى أنا شخصياً على عطيل
فلما وافق بول على القيام بدور يا حوكان كل شيء قد تم وعندما كنا نقادر
المسرح قبل لنا إنه نحدد الغد موعداً لأول تداريننا .

وعندما وصلت إلى بيتى متأخراً ، أخذت نسخة من رواية عطيل
وجلس على أـ يكتي جلسة مريحة ، ثم فحمت النسخة وشرعت في القراءة .
ولم أكد أكل صفحتين حتى تملكتنى رغبة شديدة في أن أمثل ، وأخذت
يدأى وذراعى ورجلاى ووجهى وعضلات هذا الوجه وأشياء في أعماق
تتحرك جميعها بالرغم منى وشرعت أقرأ الص في صوت خاطئ ، ولجأة
اكتشفت قصاصة ورق عاجية فأثبتها في حزامى كما يثبت الخجر ، وانخذت
من « فوطنى ، البيضاء ذات الوبر شيئاً يقوم مقام العمامة ، كما اتخذت من
ملءات الفراش وأغطيته عباءة لى وجعلت من مطلق ما يشبه السبف ، ولما لم
يكن هدى درع فقد خطر لى أن فى حجرة الطعام التى تلاصق حجرتى صينية
كبيرة فانخذتها درعاً ، وما أن أمسكت بالدرع فى يدى حتى شعرت أننى محارب
أصيل . ومع ذلك فقد كان مظهرى المام مظهر الرجل المتحضر الذى يعيش
فى العصر الحديث ، بينا كان عطيل رجلاً لإفريق الأصل ولا بد له من شيء
يوحى بحياته البدائية ، شيء يشعر بأن عطيلاً ينطوى فى أعماقه على ما يشبه
النمر ، ولكى أستعيد إلى ذاكرتى مشية هذا الحيوان ولكى أستوحىها وأقلدها
تقليداً متقناً فقد شرعت أقوم بمجموعة كاملة من التمرينات البدنية .

وشعرت بعد قايى بالكثير من هذه الحركات بأننى أحرزت درجة

رفيعة من النجاح ، واشتغلت ما يقرب من خمس ساعات دون أن أشعر بمرور الزمن ، وجعلنى هذا أدرك أن ما الهتمته كان حقاً وشيئاً واقعياً .

- ٢ -

واستيقظت فى الصباح متأحراً عن عادى فاندفعت أرتدى ثيابى ثم أسرع إلى المسرح ، وعندما دخلت إلى حجرة التدريب حيث كان الجميع فى انتظارى شعرت بمخرج شديد لدرجة أنى بدلا من أن أعتذر قلت فى غير اكتراث : « يبدو أنى تأخرت قليلا ، وعند ذلك نظر إلى راحمانوف مساعد المدير نظرة طويلة فيما ما فيها من اللوم ، ثم قال :

« كنا نجلس هنا طول الوقت فى انتظارك وأعصابنا تكاد تنفجر من الغضب ثم إذا أنت تأتى لتقول : « يبدو أنى تأخرت قليلا ، لقد جئنا جميعاً إلى هنا وكلنا حماسة للعمل الذى ننتظر إتمامه ، والآن وبسبك أنت تلف مزاجنا هذا وخذت جميع مشاعرنا . إن من الصعوبة بمكان استئارة الرغبة التى تستطيع الخلق والإبداع ، بينما قتل هذه الرغبة من أيسر الأمور . إن الإنسان حر فى عمله الشخصى يغير فيه ويبدل كما يحاوله ، ولكن بأى حق يسمح الإنسان لنفسه بأن يعطل عمل جماعة بأكملها ؟ إن الممثل ليس أقل من الجندي فى وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد .

ونظراً لأن هذا كان أول خطأ يقع فيه أحدا فقد قال راحمانوف : إنه سوف يقتصر فيه على مجرد توجيه التوبيخ ولن يدرج هذا فى لوحة التعاليم الموجهة إلى الطلبة ، على أن أعتذر على الفور للجميع ، على أن تكون القاعدة فى المستقبل الحضور إلى التدريب قبل البدء فيه بربع ساعة ، وحتى بعد اعتذارى لم يكن راحمانوف راعياً فى مواصلة العمل ، وذلك أنه قال : إن أول تدريب لنا هو حادث مهم فى حياة الفنان ، وإن من واجبه أن يحتفظ لهذا التدريب بأجل أثر يمكن استخلاصه منه . ولقد أفسد لإهمالى تمرين اليوم ، وعليه ، فلنأمل أن يكون تمرين الغد شيئاً مذكوراً .

وتعمدت هذا المساء أن آوى إلى فراشى مبكراً لإشغافاً من أن أشغل نفسي بإعداد دورى ، لكن عيني لم تلبث أن وقعت على قطعة من الشوكولاته فأذبتها في شيء من الزبدة ، وحصلت بذلك على سائل بنى اللون كان من السهل على أن أضطى به وجهى وأن أبدو في هيئة مغربي ، وعندما وقفت أمام مرآتى لم تمنح راحة حتى أعجبت كل الإعجاب ببريق أسناني ، ولم ألبث أن تعلمت كيف أظهرها وكيف أحرك عيني حتى يظهر ياحنها .

ولكى أستغل هذا المكياج إلى غاية ما أستطيع كان على أن أرتدى ثيابى وما كنت ألبسها حتى أفرغنى الرغبة في التمثيل ، ولكنتى لم أخرج شيئاً جديداً وإنما أعدت ما صنعت بالأمنس ، وهذا بدا لى أن تمثلى لم يسر لى غايته ، ومع ذلك فقد أدركت أتى رجعت شيئاً من فكرتى عما ينبغي لتعطيل أن يكون .

وكان اليوم موعد تدريبنا الأول ، وقد وصلت قبل الموعد المحدد بوقت طويل ، واقترح علينا مساعد المدير أن نضع خطة مناظرة بأنفسنا وأن نرتب الأثاث اللازم . ولقد وافق بول لحسن الحظ على ما كنت أقترحه ، فقد كان كل ما يهمه هو الناحية الباطنية في شخصية ياجو ، أما أنا فقد كانت النواحي الخارجية في الشخصية هي التي تثير عندي اهتماماً كبيراً . إنها لا بد أن تذكرنى بحجرتي الخاصة التي لم أكن أستطيع أن أستعيد إلهامى دون أن يكون كل ما فيها ماثلاً أمامى ، وعلى الرغم من المجهود الكبير الذى بذلته لى أعتقد أتى في حجرتي الخاصة ، فأتى لم أستطع أن أنجح في إقناع نفسى بذلك ، بل لمزيد هذا المجهود على أن أثر في تمثيل وذهب بروائه .

وكان بول قد حفظ دوره كله عن ظهر قلب ، أما أنا فكنت أقرأ دورى من نسخى أو أحاول أن أردد ما يقرب من جملة الأصلية دون النظر في النسخة . ومن الغريب أن الكلمات لم تكن تسعفى ، بل الواقع أنها كانت تصغى لدرجة

أنى كنت أفضل لو أنى استغنيت عنها تماما، أو لو أنى اختصرتها إلى النصف، ولم تكن الكلمات وحدها هى التى تشغلنى على هذا النحو بل لقد كانت أفكار الشاعر كذلك غريبة عنى . بل كان الفعل فى صورته المقتضبة هذه يسلبنى تلك الحرية التى كنت أشعر بها فى حجرى الخاصة .

وأسوأ من ذلك كله أنى لم أكن أستطيع أن أبين صوتى ، وفضلا عن هذا لم يكن المنظر الذى صنعتته ولا الحطة التى رسمتها مما يمكن أن ينسجم وتمثيل بول، وإلا فقللى بربك . كيف كان يمكننى مثلا، أن أظهر فى مثل هذا المشهد الهادئ نسيبا بين عطيل وبين ياجو تلك اللحات الحافظة البراقة المنبقة من ثناياى ، أو كيف كانت حدقتاى تدوران فى محاجرهما ، مما كان يجعلنى أدمج فى دورى ، ومع ذلك فلم أستطع أن أخرج عن أفكارى التى حددتها واتى تنحصر فى كيفية تمثيل هذه الطبيعة البدائية التى فهمتها عن شخصية عطيل ، كما أنى لم أستطع كذلك أن أنحرر من أسرهذا المشهد كما رتبته فى مزلى . وربما كان السبب أنه لم يكن عندى شيء آخر أستبدله به، ولقد قرأت نص الدور على حدة ، وقت تمثيل الشخصية على حدة أيضا دون أن أربط بين النص وبين الشخصية بسبب . لقد كانت الالفاظ تعوق التمثيل كما كان التمثيل يعوق الالفاظ .

وعندما قمت بتمثيل الدور فى بيتى فى ذلك اليوم كنت لا أزال على ما أنا عليه من مفهومه القديم دون أن أستحدث فيه شيئا جديدا ، فلماذا يأتى كنت لا أزال أكرر نفس المناظر ونفس الطرق ؟ لماذا كان تمثيلى بالأمس هو نفس ما أمثله اليوم وما سوف أمثله غدا ؟ هل جف معين خيالى أم أنى ليس لدى منخور غير ذلك أستمد منه ؟ ولماذا كان عملى يسير أول ما يسير قدما ثم إذا هو يقف بعد ذلك عند نقطة واحدة لا يتعداها ؟ وبينما كنت أفكر فى كل هذه الأشياء كان بعض الزملاء فى الحجرة المجاورة يتجمعون لتناول الشاى .

ولكيلا لا أشغل نفسى عنهم كان على أن أنتقل إلى مكان آخر من الحجرة ،
وأن أردد كلماتي في صوت رقيق ما أمكن ، حتى لا يسمعى أحد .
ولشد ما كانت دهشتى عندما تبين أن هذه التغييرات قد حولت من أفكارى
لقد اكتشفت بذلك سرا لم أكن أعلم إليه ، وهو ألا أنى عند نقطة واحدة
لمدة طويلة ، لأنى لو فعلت لفظات أكرر الأشياء المألوفة التى لا يجهلها أحد .

وشرعت فى تدريب اليوم ، ومنذ بدايته ، أرتجل كلامى . وبدلا من أن
أمنى هنا وهناك جلت على مقعد وأخذت أمثل دورى من غير إشارات
أو حركات ودون ما تقطيب للوجه أو تحريك للعينين ، فإذا حدث ؟ لقد
اختلط على كل شئ . فى الحال . إذ نسيت النص ونسيت النطق ونعمات الإلقاء
التي تعودت عليها ، وهنا توقفت . ولم يبق أمامى إلا أن أعود لطريقى القديمة
فى التمثيل ، بل للمشكلة القديمة نفسها حين لم أكن أستطيع أن أسيطر على الطريق
التي أؤدى بها دورى لأنها هى التى كانت تسيطر على .

ولم يأت تدريب اليوم بشئ جديد . على أنى بدأت أعود على المكان الذى
كننا نعمل فيه وعلى الرواية التى كنا نقوم بتمثيلها ، وفى أول الأمر لم تكن طريقى
فى تصوير شخصية المغربى تنسجم مع شخصية ياجو كما كان يقوم بها بول ، أما
اليوم فيبدو أنى نجحت بالفعل فى التوفيق بين الشخصيتين ؛ وعلى أى حال لقد
شمرت بأن أوجه الخلاف كانت أقل حدة .

كان تدريبنا اليوم على المنصة الكبيرة . وكنت قد اعتمدت على التأثير الذى
يخلقته جو هذه المنصة ، فإذا حدث ؟ إننى بدلا من أن أجد نفسى فى يريق

الأضواء، وبين أجنحة المنصة ذات الضجيج المتتلة بالمناظر المثيرة وجدني في مكان موحش قليل الإضاءة . لقد كانت المنصة بتمامها تبدو هارية ومجردة من كل شيء، ولم يكن عليها غير بضعة مقاعد بسيطة من الخيزران إلى جوار مصابيح الضوء الأرضية لتحديد خطوط المشهد المامة . وكان إلى اليمين صف من الأضواء، وما كنت أخطو بضع خطوات فوق المنصة حتى لاحظت أمامي فتحة المقعد المائل الذي يطل على الصالة من المنصة ومن ورائها ضبابية عظيمة من الظلام الذي لانهاية له . وكان هذا هو أول أثر يتركه منظر المنصة في نفسي وأنا أحس به من خلقي .

وهتف أحدهم : « ابدأ »

وكان المفروض أن أدخل إلى حجرة عليل التي حددتها هذه المقاعد الخيزرانية، وأن أخذ مكاني على واحد منها، إلا أنني بعد أن جلست على أحدها ظهر أنه ليس المقعد الذي كان ينبغي أن أجلس عليه، ولم أكن قادراً حتى على تمييز الميزانين، أو الخططة التي رسمت لنا، وبقيت فترة طويلة عاجزاً عن الملازمة بين نفسي وبين ما يجب علي . بل لم أكن أستطيع أن أركز انتباهي فيما يدور حولي . وزاد الطين بلة أنني كنت أجد صعوبة في النظر إلى بول الذي كان يقف إلى جانبي، وكانت نظراتي تتجاوز إلى الصالة أو تنسرق إلى ما وراء المنصة حيث حجرات العمل وحيث كان البعض يرون هنا وهناك وهم يحملون بعض الأشياء أو يعرقون بمطارقهم أو يتحاورون ويتناقشون .

والغريب أنني واصلت الكلام والتثيل بطريقة آلية، ولولا ما بذلته من قبل، في منزل من الترينات الطويلة التي لقنتني طرقة معينة لكنت قد توقفت منذ السطور الأولى .

وقنا اليوم بتدريب آخر على المسرح، وكنت قد وصلت مبكراً وعرضت على أن أذهب مبشرة إلى المنصة التي كانت اليوم غيرها تماماً بالأسر، إذ

كان صحيح العمل بطرق السمع من كل ناحية . فقد كانت قطع الأثاث والمناظر توضع في أماكنها ، وبعثا حاولت أن أجد وسط هذه الفوضى الهدوء الذي تعودت أن أجده وأنا أقوم بالدور في منزلي ، وكان أول ما يجب على عمله هو أن أوفق بين نفسي وبين ما يحيط بي من أشياء جديدة ، فذهبت إلى بقعة المسرح وألقيت نظرة فاحصة على هذه الحياة الخفية التي خلف الأضواء عابوا أن أوفق معها نوعا من الألفة بالعود عليها ، وتجرب نفسي من قبضتها التي تكاد تجتذني إليها ، ولكنني كنت كلها حاولت ألا ألقى بالي إليها زاد تفكيرى فيها ، وفي أثناء هذا تماما أسقط أحد العمال المارين بجانبى علبة من المسامير . وهنا بدأت أساعده في التقاطها ، وما أن صنعت ذلك حتى اعتبراني نفس هذا الشعور اللذيذ الذي يعترى الإنسان وهو في منزله ، ولكن المسامير لم تلبث أن التقطت وإذا بي أعود من جديد إلى ما كنت أشعر به من الانقباض والرغبة من سعة هذا المكان .

وهنا بادرت بالنزول إلى الأوركسترا ، وبالأحرى المكان المعد للفرقة الموسيقية . وبدأت تدريبات على مشاهد أخرى ، ولكنني لم أستطع متابعتها . لأنني كنت أتنظر دورى في كثير من الترهص والقلق ، وهذه الفترة من الانتظار جانبها الحسن ، فهي تنهى بك إلى مثل هذه الحال التي كل ما تستطيع أن تفعله فيها هو الشعور بالشوق إلى اللحظة التي يأتي فيها دورك لتمارس الشيء الذي تخاف منه .

وعندما جاء دور الفعل صعدت إلى المنصة حيث أعد منظر تخطيطي لجمع قطعه من أثاث روايات مختلفة ، وكانت أجزاء المنظر قد وضعت في غير مكانها ، كما كانت جميع قطع الأثاث سيئة التنسيق . ومع ذلك كان المظهر العام للمسرح عندما أحيه مريحا وسارأ حتى لقد شعرت كأنني في منزلي وفي نفس الحجره التي أعدتها لعطيل . وفي شيء كثير من إعمال الخيال استطعت أن أجد نوعا من الشبه بين هذا المكان وبين حجرتي الخاصة .

ولكن السار لم يكدر يرفع وتراعى أمامى صالة المتفرجين حتى وجدت نفسى تخضع من جديد لرغبة هذه الصالة وسلطانها . وفى الوقت نفسه أحسست بموجات أخرى من المشاعر الجديدة غير المتوقعة تضطرب فى نفسى . إن المنظر يمدق بالممثل فيحجز ما بينه وبين فضاء المسرح الخلفى ، فى حين تقع فوقه مساحات مظلمة شاسعة ، وفى الجوانب تقع الأجنحة (أو الكواليس) التى تحدد الحجره ، وشبه العزلة هذا شيء سار ، غير أن فيه ناحية سيئة ، وذلك أنه يجعل انتباه الممثل كله إلى الجمهور ، ثم لم تلبث أن برزت نقطة جديدة أخرى . فقد أدت بي بخاوفى إلى الشعور بما يلزمى من إمتاع المشاهدين وإدخال السرور إلى نفوسهم ، وقد كان هذا الشعور بالالتزام من ناحية أخرى عائقا لى عن الاندفاع بكليتى فيما كنت أعمله . وبدأت أشعر بأننى أسرع فى كل من الكلام والفعل ، وبدأت القاطع المحببة لى من دورى تجري سريعه كأنها أعدة التلفراف التى يلبسها راكب القطار فى سرعة خاطفة ، وكان أمرا محتوما أن ينتهى الأمر بكثرة لو بدا منى أى شيء من التردد مهما قل .

ولما كان على أن أعد ميكاجى وثيابى التى سأرتديها فى التدريب النهائى بالملابس فقد وصلت إلى المسرح اليوم أكثر تبكيرا من المعتاد . وقد خصصت لى حجره ملابس جميلة كما أعطيت جلبابا باهر الألوان جذرا بأن يوضع فى متحف . وكان هو الجلباب الذى يرتديه أمير مراکش فى رواية تاجر البندقية ؛ وجلست إلى منضدة الزينة التى وضع عليها مختلف الشعور المستعارة (الباروكات) . وقطعت من الشعر ، وأوهية دهان اللك ، والطلاء ، والطلاءات الشحمية ، والمساحيق ، وقد بدأت بوضع قليل من اللون البنى الداكن على وجهى بواسطة فرشاة ، غير أن اللون تجمد سريعا لدرجة أنه لم يكدر يترك أثرا ، وهنا حاولت أن أزيله بالغسيل ، إلا أنه لم يزل ، وكانت النتيجة هى نفس النتيجة ، فوضعت اللون على إصبعى ثم وضعت على وجهى

فلم أكن أحسن حفظاً ، ولم أحصل إلا على اللون الأزرق الخفيف ، وهو نفس اللون الذى حصلت عليه آنفاً ، والذي يدالى أنه لا تقع فيه لما كياج عطيل ، ووسعت شيئاً من دهان اللك على وجهى ثم حاولت أن ألصق بعض الصم ولكن اللك وخز جلده وجهى وخزاً وانتفش الشعر بارزاً فوقه ، وشرعت أجرب باروكة بعد باروكة فكانت جميعها تبدو غريبة على وجهى بلا مكياج ، وعند ذلك حاولت أن أغسل هذا القليل من المكياج الذى كنت قد وضعت على وجهى ، ولكنى لم أكن على أى علم بطريقة إزالته .

وعند ذلك دخل إلى حجرتى رجل طويل القامة مهزول الجسم يضع منظاراً على عييه ويرتدى معطفاً أبيض اللون ، فالتفت على وشرع يؤدى عمله فى وجهى . وكان أول ما صنعه أن أزال (بالفالزاي) كل ما وضعت على وجهى ، ثم بدأ من جوده بألوان جديدة أخرى ، وعندما وجد أن الألوان جامدة غمس الفرشاة فى قليل من الزيت ، كما وضع شيئاً منه على وجهى ، فاستطاعت الفرشاة أن تنشر هذه الألوان عليه بسهولة ، وبعد هذا كله فطعت وجهى كله بلون فاحم يابق تماماً ببشرة رجل مغربى ، وشرحت بأنى اقتنعت اللون الداكن الذى كانت تكسبه لياها الشوكولاته لأن لونها كان يجعل عيني وأسنانى يلمعان .

وعندما انتهى ما كياحى ونبتت ملابس الدور رحلت أنظر إلى المرأة فسررت هذا الرجل صانع المكياج ، كما سررت الأثر كله الذى تركه فى نفسى . وقد اخففت ثياباً راعى ورواها صفاء هذه الثياب الفضة فاضحة ، ووجدت أن كل ما اغتذته لنفسى من إشارات يلام بصورة حسنة وهذا الرداء الذى ألبسه ، وجاء بول وآخرون إلى حجرة ملابسى وهنأونى على مظهرى ، وقد أعاد إلى أطروم الكرى . تقى القديمة بنفسى . ولكننى عندما طلعت على المسرح أصابنى الاضطراب لما شاهدته من تغيير فى أوضاع الأثاث ، قد برز أحد الكراسى

الكبيرة بصورة غير طبيعية بحيث ابتعد عن الحائط، وكان عند منتصف المشهد، وكانت المنصة شديدة القرب من مقدمة المنصة، وخيل إلى أتى وضعت للمرض في أحد المعارض، وفي أبرز مكان منه، ومن فرط ما كنت فيه من إثارة جعلت أقطع المسرح ذهاباً وجيئة، وطفقت تمسكاً بجنجري في ثيابي رداً، وأسلحتني على أركان الأثاث أو أركان المشهد. ولكن ذلك لم يمنعني من إلقاء كلمات إلقاء آلياً، ومن إظهار نشاط متصل على المنصة، وعلى الرغم من هذا كله فقد بدا لي ألا بد من أن أستمري إلى نهاية هذا المشهد، إلا أتى عندما وصلت إلى اللحظة الحاسمة في دوري خطر لي خاطر سريع، وإذا ما أقول لنفسى: إننى أكاد أجد فلا أتى بحركة، وعندما تملكنى فرح شديد، وتوقفت عن الكلام، ولا أدري ماذا أرجئني ثانية إلى دوري لأعنى فيه بطريقة آلية. ولكن هذا أفقدني مرة أخرى. لقد كان رأسي عامراً بفكرة واحدة هي أن أتمى في أقصى سرعة ثم أزيل ما كياجى وأطلق من المسرح.

والآن هانذا في بيتي فريداً وحيداً أعانى منتهى العاسة؛ ولحسن حظي جاء ليو ليوروني، لقد كان رآني في الصالة وهو يؤدي دوره، وأراد أن يعرف منى كيف أدى هو دوره ولكنني لم أكن أستطيع أن أخبره بشيء، إذ على الرغم من أننى شاهدت دوره الصغير لم أكن في الواقع أرى شيئاً، وذلك لأننى كنت مشغولاً بانتظار دوري. وقد تكلم كلاماً عادياً عن الرواية وعن دور عطيل، وكان مهتماً بصفة خاصة بتفسيره للحزن والصدمة التي كان المغربي يعانيها، والدهشة التي استولت عليه، إذ كيف تستطيع رذيلة كهذه أن توجد في مخلوقة جميلة مثل ديدمونة.

وبعد أن خرج حاولت أن أقوم بأداء بعض قطع من الدور على ضوء تفسيره ولكنني كنت أبكى. فقد كنت شديد الأسف على المغربي.

كان هذا اليوم هو يوم العرض . وظننت أنى أستطيع أن أرى مقدماً وبوجه الدقة ما عساه أن يحدث . وكان يملؤنى شعور عدم الاكتراث التام حتى وصلت إلى حجرة ملابسى التى ما كنت أدخلها حتى بدأ قلبى يضرب ضرباً عنيفاً ، وكادت نفسى تنفى .

وكان أول ما أفرغنى وأنا فوق المنصة هو هذه المهابة غير العادية ، وهذا الهدوء وذلك النظام اللذان يسودانها ، وعندما خطرت من ظلة الكواليس إلى النور الباهر المنبعث من الأضواء الأرضية وعاكساته الرأسية ونطاقاته الدائرية شعرت أنى كأنما عشى بصرى ، كان البريق شديداً لدرجة أنه صنع ستاراً من الضوء بينى وبين الصالة ، وأحسست كأنما هذا الستار حجرت بينى وبين الجمهور . ومرت لحظة كنت أنففس فيها بحيرة ، ولكن عيى مالبستنا أن اعتادنا الضوء واستطعت أن أنظر خلال الظللة ، وهنا بدأ خوفى من الجمهور واسترعاء هذا الجمهور لنظرى أقوى مما كان فى أى وقت آخر . وكنت على استعداد لأن أظهرهم على جميع مافى أعماق نفسى وأن أقدم لهم كل ماعندى ، إلا أنى ماشعرت من قبل قط بفراغ هذه الأعماق كما كنت أحيقت . لقد كان المجهود الذى حاولت أن أبذله لكى أعصر كل ماعندى من عاطفة ، وعجزى عن صنع المستحيل قد ملأنى بالخوف وجعلها وجهى ويدي تتحولان إلى صخر أصم ، وقد أنفقت جميع قواى فى محاولات غير مثمرة ولا طبيعية . وأخذت خلقى بنقبض ، وأخذت تبرات صوتى كلها تبدو كأنها ترتفع إلى طبقة أعلى مما يجب . وأخذت العنف يسود يدي وقدي وإشاراتي وحديثى جميعاً . حتى شعرت بالمار عند كل كلمة وفى كل إيماءة . وعلقت وجهى حمرة الخجل ، وأطبقت يدي فى عنف وضغطت نفسى إلى ظهر المقعد الكبير . لقد كنت أنحدر إلى هاوية الفشل ووجدت نفسى وقد تملكها النعنب لجأه ما كنت أشعر به من اليأس ، ومضت بضع دقائق أقطع ما بينى

حين كل شيء خلاها ، ثم أطلقت هذه العبارة المشهورة : دماً .. يا جو ..
دماً ، وكنت أصر في هذه الكلمات بكل ما يمكن أن يصيب روح الإنسان
الواثق من أذى . ولجأة برز لذا كرتي تفسير ليودور عطيل فأثار مشاعري ،
وفوق هذا فقد كان يحيل إلى أن المستمعين كأنما تيقظت أحاسيسهم لمدة لحظة
هاربة ، وكان ثمة هممة تسرى خلال القاعة .

وفي اللحظة التي شعرت فيها بهذا النجاح أحسست نوعاً من الطاقة ينلني
في دمي ، ولست أذكر كيف أنعمت المشهد ، وذلك لأن الأضواء الأرضية
والفجوة المظلمة قد اخفت جميعها من وحيي ، وكنت متحرراً من كل خوف
وأذكر أن بول كان مدهوشاً في بادئ الأمر للتنوير الذي لاحظته على ، ثم
لم يلبث أن أصابه العدوى فراح يؤدي هو الآخر أداءاً طليقاً لا يقف بسبيله
شيء . وعندما أسدل الستار دوى في القاعة تصفيق الاستحسان . وهنا
شعرت بالثقة تملأ نفسي .

وفي فترة الاستراحة ذهبت إلى صالة المتفرجين وعلى سبيل النجم الزائر
والممثل العظيم ، وأنا أظاهر بمظهر عدم الاهتمام أو المبالاة ، واخترت لنفسى
مقعداً في الأوركسترا (مقاعد الفرقة الموسيقية) حيث يمكن أن يراني فيه
المخرج ومساعداه ، وذلك رجاء أن يدعوني أحدهما ليلق تعليقاً طيباً على
أدائي . ثم اشتد نور الأضواء الأرضية وارتفع الستار . وفي لمح البصر هبطت
إحدى الطالبات واسمها ماريما مالوتكوفا بضع درجات من السلم ثم سقطت
على الأرض تتلوى من الألم وتصرخ قائلة : « النجدة النجدة » ، وذلك بطريقة
ارتجفت لها فرائسي ، ثم وقفت بعد ذلك ونطقت بضع كلمات ، لكنها كانت
ترسلها في سرعة خاطفة بحيث تعذر على أن أفهم ما قالت ، ثم توقفت في
وسط كلمة من كلماتها وكأنها قد نسيت دورها وغطت وجهها يديها ، ثم

مرقت بسرعة بين الكواليس ، ونزل الستار بعد قليل ، لكن صرختها
كانت لا تزال ترن في أذني . يكنى أن يدخل شخص ، يكنى أن يقال كلمة
واحدة . حتى يدب الشعور في كل شيء : لقد خجل إلى أن المخرج في هذه
اللحظة قد التهب إحساسه . وأى غرابة في هذا ؟ أما صنعت أنا الشيء ذاته
بتلك العبارة الآتية . « دماً ! يا جو . . دماً ! » وذلك عندما كنت أسيطر
على جميع النظارة ؟

الفصل الثاني

عندما يكون التمثيل فناً

- ١ -

لقد جئنا لدير اليوم لستمع إلى نقده للعرض الذى قدمناه ، فقال :
يجب عليكم قبل كل شيء أن تقبوا عما هو لطيف فى الفن ، وحاولوا أن
تفهموه ، ومن هنا منبداً بمناقشة العناصر البنائية فى الاختيار الذى قمتم به ،
إن ثمة لحظات فقط هما الجديران بالملاحظة : الأولى عندما ألقت ماريما
بنفسها على السلم وهى تصرخ نداء الصرخة اليائسة « الجدة .. النجدة .. »
والثانية ، وهى التى أخذت وقفاً أطول عندما قال كوستيا : « آه .. يا جوي .. دماً !
فى كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً . سواء منا من كان يمثل أو
من كان يسمع ، معلقة بما يحدث على خشبة المسرح وبمكنتنا تمييز مثل هاتين
اللحظتين الناجحتين بأنهما من قبيل الفن الذى تنب عنه الحياة فى الدور .

وهندئذ سألته : وما هو هذا الفن ؟

فقال : لقد جربته أنت بنفسك ، فافرض أنك تروى ما أحسسته .

فقلت مرتبكا من إطراره تورسوف : إيتى لا أذكر ولا أعرف .

فقال : ماذا؟ ألا تذكر انفعالاتك الشخصية الداخلية ؟ ألا تذكر
أن يديك وعينيك وكل أعضائك كانت تحاول أن تلقى بنفسها إلى الأمام
نفسك بشيء؟ ألا تذكر كيف كنت تمض على شفقتك ولم تكن تهبط دموعك
من أن تنهر ..

فقلت له : أما وأنت تذكرلى ما حدث فأعترف بأنه يبدو لى أننى أتذكر
كل ما كنت أقوم به .

فقال : ولكن بدون هذا الذى قلته لك ألم يكن ممكنا أن تدرك الوسائط التى استطاعت عواطفك التعبير بها عن نفسها ؟

وقلت له : لا ! إننى أصارحك القول بأننى لم يكن يمكننى ذلك .

فأضاف قائلاً : « أكنت تمثل بعقلك الباطن وبفطرتك الطبيعية إذن ؟ »

قلت : ربما ، وأنا لا أدرى ، ولكن أتمد هذا جيداً أم رديئاً ؟

فأوضح تورسوف قائلاً : إنه يعد جيداً إذا استطاعت بدينتك وفطرتك الطبيعية أن تقودك إلى الطريق الصواب ، ولكنه يكون رديئاً للغاية إذا وقعت هذه البديهة فى أى خطأ ، غير أن بدينتك لم تسلك بك طريقاً خاطئاً فى أثناء عرض المشهد ، وكل ما أعطيته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجحة كان ممتازاً :

قلت : أهذا صحيح حقاً ؟

وبجيبى : نعم . لأن أجل ما نصل إليه فى هذا السيل هو أن يندمج الممثل فى الرواية التى يؤدها ، ومن ثمة يعيش دوره فى غفلة من إرادته ، فلا يدرك كيف يشعر ، ولا يفكر فيما يصنع ، ثم أن يكون كل شيء سائراً فى سبيله بدافع من نفسه فى غير وعى ، ووفق ما عليه القطرة . وإن ما يقوله سالفيني Salvini من أن الممثل العظيم يجب أن يكون ممتلاً بالإحساس ، وعلى الاختصاص إحساسه بالشئ الذى يصوره ، وأنه يجب أن يشعر بالانفعال ، لأمرة أو مرتين لحسب فى أثناء دراسته لدوره ، بل فى كل مرة يؤدى فيها الدور ، وذلك بدرجات متفاوتة نلة وكثرة ، سواء فى ذلك أكان يمثل للمرة الأولى أم للمرة الآلاف ، هذا القول ، سوء الحظ فى متناول أيدينا تتصرف فيه كيفما نشاء ، وذلك لأن بين عقلنا الواعى وعقلنا الباطن سداً لا يمكن تخطيه ، ونحن لانستطيع أن نتغذى إلى نطق عقلنا الباطن ، ولو حدث لسبب من الأسباب أن استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلاً واعياً ، وبهذا يقضى عليه .

« ولن ينجم عن هذا إلا الوقوع فى ورطة ، إذ المفروض أننا ، عند الخلق فإننا

تخلق بتأثير الإلهام ، وعقلنا الباطن هو وحده الذى يمدنا بهذا الإلهام .
إلا أننا على ما يبدو لا نستطيع استخدام عقلنا الباطن إلا من طريق عقلنا
الواعى الذى يقضى على عقلنا الباطن .

على أن ثمة طريقا للخلاص من هذا المأزق لحسن الحظ . إتانا نجد الحل
بطريق جانبي لا بطريق مباشر ، إن في النفس الإنسانية عناصر معينة خاضعة
للعوى والإرادة ، وهذه الأجزاء التى يمكن الوصول إليها قادرة بدورها على
التأثير في العمليات النفسية غير الإرادية .

ولا شك أن هذا يتطلب عملا خلافا معقدا غاية التعقيد ، وشطر منه
يسير تحت سطوة العقل الواعى . بينما نجد جزءا كبيرا منه يسير بطريقة غير
شعورية ولا محل فيها للاختيار .

وثمة وسائل فنية خاصة تخفر عقلك الباطن للقيام بالأعمال المستكرة ،
فن ذلك وجوب ترك كل ما هو من أعمال اللاشعور بمنهاها الكامل للطبيعة ،
وأن نكرس أنفسنا لما هو في متناولنا ، وعندما يدخل اللاشعور ، وبالأحرى
عندما تدخل البديهة أو البصيرة في حملنا ، كان الواجب علينا هو أن نعرف
كيف لا تتدخل نحن .

إن الإنسان لا يستطيع أن يبدع ويتذكر عن طريق اللاوعى والإلهام
دائما ، ولا يرجع إلى الملاءمة من هذا النوع ، وهـ . فإن فتنا يعطينا قبل
كل شيء كيف نبدع بطريقة واعية سلمية . لأن ذلك سوف يمد الطريق
أحسن تمهيد لاردهار اللاوعى الذى هو الإلهام . فكلما ازدادت لحظات إبداعك
الواعى رأيت تزداد ذورك ازدادت أمامك افترض انقبض من الإلهام .

وقد كتب شتشيبكين Shchepkin إلى تليزه شمسكى Shumsky
يقول : إنك قد تؤدي دورك أداء جيدا ، وقد تؤديه أداءا رديئا ، والشئ
المهم هو أن تؤديه أداءا صادقا .

ومعنى أن تؤدي دورك أداءا صادقا هو أن تؤديه أداءا صحيحا ومنطقيا

ومناسكا وأن يكون تفكيرك وجهك وشعورك وتمثيلك متفقاً والفنور
الذى تؤديه .

وأنت إذا أخذت هذه العمليات الباطنية كلها ووقت بينها وبين الحياة
الروحية والجسمانية التى تنشأ ، فإن ذلك هو ما يسمى « بالحياة فى الدور »
ولحياة الممثل فى دوره أهمية بالغة فى العمل الإبداعي ، فبالإضافة إلى ما فتحت
حياة الممثل فى دوره من سل أمام الإلهام ، فإنها تساعد على تحقيق أحد
أهدافه الرئيسية . وايسست مهمة الفنان أن يعرض بجر الحياة الخارجية للشخصية
التي يؤديها ، بل لابد أن يلائم بين سجاياء الإنسانية وبين حياة هذا الشخص
الأخر ، وأن يحس فيها كلها من روحه هو نفسه ، إن الهدف الأساسى الذى
يهدف إليه فنانا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ، ثم التعبير عنها
بصورة فنية .

وهذا هو السبب الذى يجعلنا نبدأ بالتفكير فى الجانب الداخلى أو الباطنى
للدور ، وفى الطريقة التى يمكننا بها خلق حياة الروحية مستعينين بتلك العملية
الداخلية التى هى :

حياتنا فى الدور الذى تؤديه . إن واجبك هو أن « تحيا دورك » ، وذلك
بالتمرس تمرساً حقيقياً بالمشاعر التى تتفق ومشاعر الشخصية ، وذلك كما أعدت
عملية خلقه .

ثم سألت : ولماذا يعتمد العقل الباطن على العقل الواعى كل هذا الاعتماد ؟
فأجاب : إن ذلك يبدو طبيعياً بالقياس إلى أن استعمال البخار والكهرباء
والريج والماء وسائر قوى الطبيعة غير الإرادية يتوقف على ذكاء المهندس .
كذلك الأمر فى عقلنا الباطنى ، فهو لا يستطيع أن يعمل بدون مهندس الخاص
الذى هو مهارة العقل الواعى الفنية . والممثل عندما يشعر بأن حياته الداخلية
والخارجية وهو فوق خشبة المسرح تتدفق بطريقة طبيعية وعادية . . . فى أثناء

ذلك فقط يشعر بأن أعرق مصادر عقله الباطن تفتح في رشاقة ولطف ، وتصدر عنها تلك الأحاسيس التي يمكننا دائماً أن نحملها . وهذه الأحاسيس تملكنا وقتاً قد يطول وقد يقصر ، وذلك كلما استدعتها إحدى غرائزها الداخلية ، ولما كنا نحن المثاليين لانستطيع فهم هذه القوة للسيطرة علينا ، ولا نستطيع دراستها ، فإننا نطلق عليها ببساطة كلمة « الطبيعة » .

ولكنك إذا خرجت على قوانين الحياة العضوية العادية ، واهلّعت عن التصرف الجسماني السليم فإن هذا العقل الباطن ذا الحساسية الشديد سوف ينتبه ثم يتواري ، ولكي تتجنب ذلك يجب أن تدرس دورك دراسة واعية أولاً وأن تقوم بتمثله تمثيلاً صادقاً ، وعند هذه النقطة يكون المذهب الواقعي بل المذهب الطبيعي أيضاً في عملية الإعداد الداخلي للدور أمراً جوهرياً ، لأن هذا سوف يجعل عقلك الباطن يعمل ، ويفرى فيوض الإلهام بالتفجر .

وهنا يقول بول شستوف : أستطيع أن أستنتج بما قلت أننا لكي ندرس فننا يجب علينا أن نصطنع طريقة فنية نفسية يمكننا من أن نعيش الدور ، كما أستنتج أيضاً أن هذا يساعدنا على تحقيق غرضنا الرئيسي الذي هو خلق حياة روح إنساني .

ويجيبه نورسوف قائلا : « هذا كلام صحيح ولكنه ناقص . إن غرضنا ليس مجرد خلق حياة روح إنساني لحسب ، بل هو أيضاً التعبير عن هذا الروح في صورة جميلة وفنية ، ولا بد للثل من أن يحيا دوره حياة باطنية ، وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائه روائعاً خارجية ، والذي أطلبه منك هو أن توجه انتباهك بصفة خاصة إلى أن اعتماد الجسم على الروح هو من الأهمية القصوى في طريقتنا التي نعلم أصول فن التمثيل وفقاً لها .

فلنكني نمبر عن حياة باطنية ولا شعورية دقيقة غاية الدقة يجب أن

تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسماني والعنق الذي لابد أن يعد إعداداً ممتازاً، والذي يجب أن يستجيب لك استجابة صادقة. إن هذا الجهاز لابد أن يكون مستعداً لأن يستعيد في دقة وسرعة المشاعر الدقيقة غاية الدقة والآحاسيس كلها، إلا ما لا يمكن إدراكه بالطرق الملموسة، وذلك في حساسية بالغة وفي اتجاه مباشر سليم. وهذا هو السبب في اضطراب ممثل من طرازنا إلى أن يعمل أكثر مما يعمل غيره، وذلك بوساطة كل من أجهزته الداخلية التي تخلق الحياة في الدور الذي يلعبه، وبوساطة جهازه الجسماني الخارجى أيضاً الذي عليه أن يستعيد ثمرات عمل انفعالاته الإبداعية في ضبط ودقة.

وعرض الناحية الخارجية للدور يتأثر هو نفسه وإلى حد بعيد جداً بالعقل الباطن، والواقع أن كل ما يصطنعه الممثل من صنعة مسرحية لا يمكن أن يقارن بما تأتى به الطبيعة من أعاجيب.

لقد أوضحت لكم اليوم بعضاً مما نعدّه من الأمور الجوهرية في فننا. ولقد قادتنا تجربتنا إلى اعتقاد لا تزعم بأن فنانا وحده دون غيره من الفنون وبصورته التي يتدرج بها في صميم التجارب الحية التي تمارسها الكائنات البشرية، هو الفن الذي يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشتمل عليه من الدرجات والأعماق التي لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بوساطة وسائل تقوم على المهارات الفنية. ولا يستطيع إلا مثل هذا الفن استرعاء انتباه المتفرج استرعاء تاماً، وجعله يفهم ويتمرّس تماماً داخلها أيضاً بالحوادث الجارية فوق المنصة، ويزيد في ثروة حياته الإنسانية. ويترك في نفسه آثاراً لا يمكن أن تمحى بمرور الأيام.

ونضيف إلى هذا نقطة لها أهميتها القصوى، تلك هي أن القواعد الأساسية لقوانين الطبيعة التي يقوم عليها فننا سوف نحميك في المستقبل من أن نعيد عن طريق الصواب، ومنذ الذي يعمل تحت إشراف أى المخرج أو في أى مسرح سيكون عمله؟ إنك لن يتمرّك وجود العمل لإبداعى القائم على أساس من الطبيعة حيثما أردت ولا مع أى شخص لقيت. إن الممثلين

والخرجين في الغالية العظمى من المسارح ينتهكون قوانين الطبيعة دائماً بأشد الطرق مدعاة إلى الخجل . ولكذك إذا كنت واقفاً من حدود الفن الصادق ومن القوانين الأساسية للطبيعة ، فإنك لن تحيد عن طريقك المستقيم ، وسيمكنك فهم أخطائك وتصويبها . ومن أجل هذا كانت دراسة الأسس التي يقوم عليها فننا هي البداية التي لا بد أن يبدأ بها كل طالب من طلاب فن التمثيل .

وهنا قلت متحمساً : نعم ... إنني سعيد جداً لأنني دخلت خطوة وإن تكن قصيرة في هذا الاتجاه .

ويجيبني تورتسوف : لاتعجل بهذا الحكم ، وإلا أذهلتك الحقيقة في أبشع صورها ، لاتخطئ بين عيشك دورك ، وبين ماعرضته علينا على خشبة المسرح ؟

— ولماذا ؟ ما الذي عرضته على خشبة المسرح ؟

— لقد قلت لك إنك في كل هذا المشهد الكبير الذي مثلك من رواية عطيل لم تنجح في أن تعيش دورك إلا دقائق قليلة منه ، وقد استخدمت هذه الدقائق لأصورك وللطلبة الآخرين الأسس التي يقوم عليها هذا الطراز من الفن . هل أنا لو تحدثنا عن جميع المشهد بين عطيل وراجو لما استطعنا على التحقيق أن نعد ما شهدنا من طراز فننا الذي نريد .

— فإذا يكون ما أدبناه إذن ؟

عند ذلك عزف المدير أداءنا بهذه العبارة : هذا ما نسميه التمثيل المصطنع الذي لا يقوم على أساس طبيعي .

فنباءت في حيرة : وما هو هذا التمثيل المصطنع على وجهه الحقيقي ؟
فأجاب : إذا قام ممثل بتمثيل دوره كما فعلت ، فإن ثمة لحظات فردية ترتفع فيها فجأة وعلى غير انتظار إلى مستويات عظيمة من الفن بحيث تثير جمهورك من المشاهدين . وأنت في مثل هذه اللحظات تبذل وفقاً لما يملكه عليك

إلهامك، إنك تمثل البديهة وكما تفردك بصيرتك، ولكن هل تظن أن عندك القدرة الكافية روحياً وجسدياً على أن تؤدي الفصول الخمسة الكبيرة في رواية عليل بنفس المستوى الرفيع الذي أدت به هذه اللحظات من هذا المشهد القصير؟

وهنا أجبه وأنا أنحري أن أقول له الحق : لا أعلم.

ويقول تورسوف : أما أنا فأعلم علم اليقين أن الاضطلاع بمثل هذا العمل ليس فوق متناول قوة العبقري ذى المزاج غير العادى لحسب، بل فوق متناول أى إنسان ذى قوة عارقة ولو كان هرقل نفسه. فلكي نحقق أهدافنا بلومنا، بالإضافة إلى ما تقدمه لنا الطبيعة من مساعدات، خطة فنية قائمة على دراسة واقية من علم النفس. ثم موهبة جبارة، ومذخورات جسمانية وعصية عظيمة. وأنت لا تملك من هذه الأشياء كلها أكثر مما يملك هؤلاء الممثلون الذين يعتمدون على شخصياتهم والذين لا يعترفون بالوسائل الفنية. إنهم يعتمدون مثلك على الإلهام اعتياداً كلياً، فإذا تأخر الإلهام عن الظهور فلا أنت ولا هم يملكون شيئاً لكي يمثلوا ما يكون من فراغ. لقد كانت أعصابك تسترخي وتهبط لحظات طويلة وأنت تلعب دورك. وكان يعتريك العجز الفنى الكامل، كما كنت تبدي في أدائك لوفا من التمثيل الساذج الذى يشبه تمثيل المرواة. وكان تمثيلك يبدو عندئذ تمثيلاً جافاً شكلياً ولا حياة فيه. وكان أمن ثر ذلك أن تتناولك لحظات من التمثيل الرفيع والتمثيل المبالغ فيه.

استمعنا اليوم إلى مزيد من تعليقات تورسوف على تمثيلنا. فأن دخل حجرة المراساة حتى التفت إلى بول وقال: لقد أتحدثنا أنت الآخر بلحظات ممتعة، لكنها كانت تكون مثالا لما يسمونه « فن العرض أو التشخيص ». ثم قال المدير مقترحاً : والآن وقد أظهرت نجاحاً في عرض هذه

الطريقة الأخرى من التمثيل يابول فلماذا لا تعيد علينا كيف ابتدعت دور ياجو ؟

ويجيبه بول : لقد عدت مباشرة إلى المضمون الداخلى للدور فدرسته فترة طويلة ، وكان يخيل إلى وأنا فى بيتى أنى أعيش فى دورى بالفعل . وفى أثناء التدريبات كان يخيل إلى فى بعض مواقف معينة أنى تمتلئ إحساسا . ومن هنا فانا لا أعلم ما علاقة هذا بما تسميه أنت « فن العرض أو التشخيص ؟ »

ويقول له تور تسوف : « إن الممثل يعيش دوره فى هذا الطراز من الفن أيضاً ، وهذا هو العنصر المشترك بين طريقتنا وبين هذا النوع من الفن ، وهذا العنصر المشترك هو الذى من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل ختاً صادقا هو الآخر .

ومع ذلك فإن هدف الممثل فى هذا النوع هدف مختلف عما نهدف إليه نحن . ذلك أن الممثل فى هذا النوع يعيش دوره بوصف كونه هيشبه فيه إعداداً لإنجاز صورة خارجية . وما أن تم له تلك الصورة على النحو الذى يرضى عنه حتى يمسك أداؤها عن طريق حركات العضلات التى تم تدريبها تدريباً آلياً . ومن ثم فإن هذه المدرسة الأخرى لا تعتبر اللحظة التى تعيش فيها دورك هى اللحظة الهامة فى الإبداع الفنى ، كما هى الحال فى مدرستنا ، ولكنها مرحلة من مراحل الإعداد لعمل فى آخر .

وقلت أنا معبراً عن رأى : ولكن بول استخدم مشاعره الخاصة بالفعل فى حيلة العرض .

ووافقني آخرون على هذا الرأى وأصرروا على أنه كان فى تمثيل بول ، مثل ما كان فى تمثيلى ، لحظات قليلة متأثرة من تلك اللحظات التى يحيا فيها الممثل فى دوره حياة صادقة ، وإن تخلطها خليط من الأداء غير السليم .

فقال تور تسوف مصرأ على رأيه : كلا . . . إن فنانا هو أن تعيش فى

دورك في كل لحظة من لحظات أدائه . وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب أن يعاش من جديد، وأن يجسد كأنك تؤديه لأول مرة . وهذا بصور لنا اللحظات القليلة الناجحة في تمثيل كوستيا ، ولكنني لم ألحظ طرفة في ارتجال بول أو في شعوره بدوره في أثناء تمثيله ، بل على العكس كان يدهشني في عدة مواضع بهذا الصقل الفني الدقيق لتلك الصورة وهذه الطريقة من صور التمثيل وطرقه ، وسما الصورة والطريقة اثباتان على الدوام ، والثبات كان يؤدي بهما دوره على نحو معين من البرود الداخلي . على أنني كنت أحس بالفعل في هذه اللحظات بأن الأصل ، الذي لم يكن هذا غير صورة مفتحة منه ، أصل صادق وجيد ، وكان هذا الصدى الناتج عن عملية سابقة لعيشه دوره يحمل تمثيله في بعض اللحظات مثالا صادقا لفن التشخيص .

عندئذ تسأل بول وكأنه لم يفهم : وكيف كان يمكنني أن أملك ناصية الفن بمجرد إعادة تقديم دوري .

ويجيبه المدير : تستطيع أن تجعلنا نعرف ذلك لو أنك أضفت إلينا جديداً فيما يتصل بكيفية إعدادك لدور يا جو .

قال : لقد كنت أستعمل مرآة لكي أتاكد من أن مشاعري كانت تنعكس في حركات جسدي من الناحية الخارجية .

ويستدرك تورسوف بقوله : هذا شيء خطير ، ولا بد لك من أن تكون حريصاً في استعمال المرآة . لأنها تعلم الممثل مراقبة شكله الخارجي أكثره من مراقبة أعماقه الداخلية ، وذلك في كل من نفسه ودوره .

ويجيبه بول : ومع ذلك فإنها ساعدتني فعلاً في أن أرى كيف كان مظهره الخارجي يعكس انفعالاتي .

— تعني انفعالاتك أنت أم الانفعالات التي أعدتها لدورك ؟

ويقول بول : انفعالاتي أنا ، ولكنها الانفعالات التي يمكن أن تطبق على ياجو .

وتساءل تورتنوف : وعلى هذا ، فإنك حينما كنت تعمل وأمامك المرأة لم يكن الذي يملك بالأكثر هو شكلك الخارجي أو مظهرك العام أو إشاراتك ، وإنما الذي كان مثار اهتمامك بصفة خاصة هو الطريقة التي كنت تظهر بها انفعالاتك الداخلية ؟

ويقول له بول مستذكراً : بالضبط .

فيقول المدير : هذا أيضاً ينطبق على هذا الطراز من التمثيل .

ويستمر بول في استذكاره فيقول : إنني أذكر كيف كنت سعيداً وأنا أرى الانعكاس الصحيح لمشاعري .

فيسأله تورتنوف : تعني أنك حددت هذه الطرق التي كنت تعبر بها عن مشاعرك في صورة ثابتة ؟

فيجيب : لقد أصبحت ثابتة من تلقاء ذاتها ، وذلك بتكرارها تكراراً طويلاً ويسأله تورتنوف باهتمام : وعلى هذا فقد اصطنعت في النهاية صورة خارجية محدودة لتمثيل مواقف ناجحة معينة في دورك ، وكنت قادراً على القيام بالتمثيل عنها من ناحيتها الخارجية بوساطة الصنعة الفنية .

ويوافق بول قائلاً : إذا أردت الراحة ، فهذا هو ما حدث .

ويسأله المدير كالذي يحتج به : والآن قل لي هل كان يأتيك هذا القالب الثابت الذي لا يتغير في كل مرة عن طريق عملية داخلية أم كنت تبعده بطريقة آلية بعد تلك المرة الأولى التي ولد فيها دون مشاركة من أية عاطفة ويحييه بول : يخيل إلي أنني كنت أحييه في كل مرة .

ويقول له تورتنوف : كلا . . لم يكن هذا هو الإحساس الذي شعر به النظارة . إن على هذه المدرسة التي تناقشها الآن يصنعون ما صنعت . إنهم

يحصون أول الأمر بالدور ، لكنهم لا يكادون يصنعون ذلك مرة حتى جعلوا محاولة الإحساس به من جديد . إنهم يذكرون ما صنعوا أول مرة بمجرد تذكر ثم يكررون الحركات الخارجية ونبرات الصوت والتعابير التي استعملوها أول مرة . وهم يكررون هذا العمل دون عاطفة . وفي كثير من الأحيان يكونون ذوي مهارة كبيرة من حيث الصنعة الفنية ، ولهم المقدرة على أداء الدور عن طريق الصنعة الفنية وحدها ، ودون أن يبنلوا في أدائها شيئا من الجهد العصبي . والواقع أنهم يعتقدون في كثير من الأحيان أنه ليس من الحكمة أن يخسوا بالدور مرة أخرى بعد أن سبق لهم تصميم التوزيع الواجب احتذاؤه . وهم يظنون أن من الأسلم لهم لكي يؤديوا الدور أداء صحيحا ، أن يكتفوا في ذلك بمجرد تذكر ما صنعوه على وجه الصحيح أول مرة . وهذا ينطبق إلى حد ما على المواقف التي ييناها من تمثيلك لدور ياجو . فحاول أن تتذكر ما حدث وأنت تقوم بأداء هذا الدور .

ويجيبه بول : إنه لم يكن راضيا عن عمله في مواقف أخرى من الدور كما لم يكن راضيا عن مظهره بوصفه ياجو وهو ينظر إلى نفسه في المرآة ، مما جعله آخر الأمر يحاول تقليد شخصية يعرفها كان مظهرها يبدو أنه يوحى بنموذج جيد للخيال والمكر .

وهنا تسأل تورتسوف : معنى هذا أنك ظننت أنك تستطيع أن تؤاثر بين هذه الشخصية وبين ما تريد القيام به؟ ويرد عليه بول بالإيجاب .

ويسأله تورتسوف : وماذا كان عساك أن تصنع إذن بإمكاناتك أنت؟ ويعترف له بول هذا الاعتراف المريح : أقول لك الحق إن كل ما كنت أتوسل فيه هو أن أفلد الأساليب السطحية المصطنعة التي كان يقوم بها صديقي هذا .

ويقول له تورسوف : إن هذا خطأ كبير . إنك في هذه النقطة تصرف إلى مجرد التقليد المحض الذى لا يمت بصلة إلى الإبداع الفنى .

فيسأله بول . « وماذا كان على أن أصنع ؟ »

ويجيبه : كان عليك أن تمثل النموذج قبل كل شيء . وهذا أمر معقد ، إن عليك أن تدرسه من ناحية دورته التاريخية وزمنه ، والبلد الذى عاش فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه ، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التى كان يحياها ومركزه الاجتماعى ، ومظهره الخارجى . وعليك فوق كل هذا أن تدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تنسم به من نبرات . وسوف يساعدك كل هذا المرس للشخصية التى تعالجهما على أن تنفذ إلى صميمها بمشاعرك . . . وبغير كل هذا فلن تحصل على أى شيء من الفن .

وعندما تألف من هذه المادة صور حية للدور فإن الممثل من هذه المدرسة مدرسة فن العرض والتشخيص ، ينقل هذه الصورة إلى نفسه ، ويصف أحد من يمثلون هذه المدرسة أحسن تمثيل هذا العمل على حقيقته ، وهو الممثل الفرنسى المشهور كوكلان Coquelin الأكبر يقول : إن الممثل يخلق نموذجه

في خياله ، وبعد هذا ، يصنع ما يصنعه المصور الذى يأخذ كل شيء من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته ، فينقلها هو إلى نفسه ، إنه يرى ثياب طرطوف فيرتديها ، ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها ، ثم ينظر إلى سحته فيوائم بينها وبين نفسه . ثم يجعل وجهه مشابها لها ، وهو يتكلم بنفس الصوت الذى سمع طرطوف يتكلم به ، وعليه بعد ذلك أن يجعل للشخص الذى جمع أطرافه يتحرك ويمشى ويشير يديه وجسمه ويصنئ ويفكر كما يفعل طرطوف ؛ وبعبارة أخرى يدعن له إذعانا تاما . وهنا تكون اللوحة معدة ولا ينقصها . إلا أن توضع في إطار ، أفعى لا ينقصها إلا أن تعرض على خشبة المسرح .

وعندئذ يحكم الجمهور فيقول إن كان هذا هو طرطوف، أو أن الممثل لم يؤد دوره كما يجب . فقلت متأثراً : غير أن هذا كله صعب ومعقد للغاية .

ومجئني : نعم إن كوكلان نفسه يعترف بهذا وهو يقول : إن الممثل لا يعيش في دوره . إنه يمثل . إنه يظل بارداً إزاء الهدف الذي يستهدفه بمثله . غير أن منه لا بد أن يكون كاملاً كل الكمال .

ثم يقول ترنسوف : إن فن العرض أو التشخيص يتطلب الكمال إذا أردنا له أن يظل فناً .

والإجابة الشافية التي تجيب بها مدرسة فن العرض أو التشخيص هي : أن الفن ليس هو الحياة الواقعة ، بل ليس صورتها المنعكسة ، إن الفن في ذاته قوة مبدعة خلقة وهو يخلق حياته الخاصة ، إنه جميل في صورته المجردة ، وهو فوق الزمان والمكان .

ونحن لانستطيع ، بالطبع ، أن نوافق على رأى يتحدى في مثل تلك الجراءة ذلك الفنان للذ الكمال البعيد المثال ، الذي هو طبيعتنا الخلقة .
« إن فتاتي مدرسة كوكلان يفكرون بهذه الطريقة : إن المسرح تقليد وسنن ، وخشبة المسرح فقيرة أشد الفقر من حيث إمكانياتها بحيث لا يمكن أن تخلق لك صورة موهومة من الحياة ، ومن هنا وجب ألا يتجنب المسرح التقليد والسنن ، وهذا الطراز من الفن فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعاً مباشراً أكثر مما يشعرنا في الواقع بما فيه من قوة ، والصورة فيه أكثر أهمية من المضمون الداخلي ، وهو يفعل في سمعك وبصرك أكثر مما يفعل في نفسك ، ونتيجة لكل هذا كان أقن أن يسرك أكثر مما يحرك هو عاطفك .

« إنك تستطيع أن تتلقى كثيراً من الانطباعات خلال هذا النوع من الفن لكنها انطباعات لن تدفق روحك ولن تنفذ إلى أعماقها : إن لها تأثيراً حاداً لكنه تأثير لا يدوم ، إنها تثير فيك الدهشة أكثر مما تثير فيك الإيمان ، ولن تجد في نطاق هذا اللون من الفن إلا ما يمكن إنجازه بواسطة ما يهرك من الجمال الزائف المصطنع أو المشاعر الجلابة المحركة للمواقف . أما المشاعر

الإنسانية الدقيقة الرقيقة العميقة فإنها لا تخضع لمثل هذه الصنعة أبداً . إنها تتطلب الانفعالات الطبيعية في نفس اللحظة التي تتجلى لك فيها في كيان الممثل ، إنها تتطلب التعاون المباشر مع الطبيعة ذاتها . ومع ذلك فإن عرض الدور أو تشخيصه يجب أن يعترف به كفن خلاق مادام يسير طريقتنا في تاحية من نواحيها .

— ٣ —

قال جريشا جوفوركوف في مستهل درسنا اليوم إنه يحس كل ما يؤديه على خشبة المسرح إحساساً عميقاً .
وقد أجاب تورسوف على ذلك بقوله :

إن كل إنسان في كل دقيقة من حياته لابد أن يحس بشيء ما ، والميت هو وحده الذي لا شعوره . ومن المهم أن نعرف بماذا تحس على خشبة المسرح ، وذلك لأنه يحدث في كثير من الأحيان أن ينقل الممثلون إلى المسرح حتى الممثلون ذوو الخبرة الطويلة منهم ، ماصنعوه في بيوتهم دون أن يكون هذا الذي تملوه شيئاً هاماً أو شيئاً أساسياً في أدوارهم . وهذا هو ما حدث لكم جميعاً . لقد كان بعض الطلبة يستعرضون أصواتهم ، وفيرانهم المؤثرة ، وطرقهم الفنية في الأداء ، وكان آخرون يضحكون النظارة بتمثيلهم الرشيق الكثير الحركة ومن قفزاتهم الشيبة برقصات الباليه ، وبمبالغتهم في التجميل مبالغة شائنة رعاء . وبثأقهم في الإشارات والأوضاع ، وباختصار فإن كل ما كانوا يأتون به فوق خشبة المسرح لم يكن مما يحتاج إليه في أداء الأدوار التي قاموا بأدائها .

أما أنت يا جوفوركوف فإنك لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلي فأنت لم تعش الدور ولم تحسن عرضه وتشخيصه ولكبك صنعت شيئاً غريباً .

« فأسرع جريشا بسؤاله قائلاً : وما ذاك ؟ »

ومجيبه المدير : « التمثيل الآلى . ولا شك أن تمثيلك لم يكن شيئاً سيئاً في نوعة مادمت قد وصلت إلى طرق الأداء التقليدية بشئ من الإحكام في تشخيص دورك .

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التي أثارها جريشا لانتقل مباشرة إلى تفسير تورسوف للحدود التي تفصل بين الفن الحقيقي وبين التمثيل الآلى . فأقول : إنه لا يمكن أن يكون هناك فن حقيقى من غير أن يعيش الفنان في فنه ، وهذا يبدأ من حيث يعيش الشعور في قلبه هو .

ويسأل جريشا : والتمثيل الآلى ؟

— أما التمثيل الآلى فيبدأ من حيث ينتهى الإبداع الفنى وليس في التمثيل الآلى ما يتطلب عملية حية ولا يظهر إلا عرضاً .

وسوف تفهم ذلك أكثر عندما تدرك أصول التمثيل الآلى وطرقه التي تصطلح على تسميتها بالقوالب المشغوفة أو المستنسخة ، فلكي تحرك مشاعرك من جديد لا بد أن تكون قادراً على أن تحقق هذه المشاعر من صميم تجربتك الخاصة ، ولما كان الممثلون الآليون لا يخضعون في تمثيلهم لمشاعرهم فإنهم لا يستطيعون أن يشعروك بما يكون للأحاسيس من نتائج خارجية .

والممثل الآلى ، باستخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقدم للجمهور شيئاً غير القناع الميت لشعور غير موجود . ومن هنا كانت هذه المجموعة الملفقة للأنظار من المؤثرات المختلفة التي توهمك بتصوير جميع ضروب المشاعر بوسائل خارجية .

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليداً ينتقل من جيل إلى جيل ، فمن ذلك وضعك يدك على قلبك للتعبير عن الحب ، أو أن تغفر فاك لى تبهر عن فكرة الموت . وهناك أشياء أخرى تؤخذ كما هي عن بعض المؤهوبين من الممثلين المعاصرين ، كأن تحك جبهتك بظاھر يدك كما أثر عن « فيراكوميسارز فسكايا » في لحظات المفجعة . ولا يزال الممثلون يخترعون .

من تلك الوسائل الشيء الكثير إلى يومنا هذا . وهناك طرق مختلفة لقراءة الدور وطرق للإلقاء والتكلم ، ومن ذلك المبالغة في رفع النبرات وخفضها في اللحظات . الحساسية في الدور ، والتي يعتمدون أداءها في تهديج طافئ متكلف أو تنميقات صوتية حماسية يفتعلونها بطريقة خاصة . وهناك أيضا طرق للحركة الجسمية . فالممثلون الآليون لا يمشون على المنصة ، بل هم يتنقلون فوقها . وتوجد أيضا طرق للتعبير عن جميع المشاعر والانفعالات الإنسانية (كان تكشف عن أسنانك وأن تدبر مقلبك في عجزهما عندما تشعر بالغيرة ، أو أن تغطي عينيك ووجهك بدلا من أن تبكي ، أو عندما تنزع شعرك في حالات اليأس) . وهناك طرق لتقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة (مثل الفلاحين الذين يصفقون على الأرض أو يمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم ، أو مثل العسكريين الذين يحدثون أصواتا بالمهايمر المثبتة في أذنيهم أو النبلاء الذين يلعبون بالمنظير التي يحملونها في أيديهم) وهناك طرق أخرى معينة تبرز لك ما كان يقسم به أهل عصر من العصور (مثل الإشارات التي كان يستعملها ممثلو الأوبرا رمزا للقرون الوسطى ، أو الخطوات المتبخرة للدلالة على القرن الثامن عشر) . وهذه الطرق الآلية القديمة يمكن أن تكتسب بسهولة بواسطة التمرين المتصل حتى تصبح طبيعة ثابتة .

والوقت والعادة المستمرة يعملان الأشياء الشائعة بل الأشياء الحالية من الشعور أشياء مستعجة وأثيرة إلى نفوسنا . ومن ذلك هو الأكتاف ، تلك العادة التي طالما كانت موضع احترام في مسرحيات الأوبرا لوميك (المضحكة) ثم السيدات المتقدمات في السن اللاتي يحاولن أن يتظاهرن بالشباب ، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها عندما يدخل بطل المسرحية . أو يخرج ، وروايات الباليه والأوبرا والمآسي الكلاسيكية الزائفة Pseudo-classic tragedies . مليئة بهذه التقاليد البالية ، وهؤلاء الممثلون الآليون يظنون أنهم يستطيعون أن يستعيدوا أكثر تجارب الإبطال سموأ وأشدها تعقيدا بواسطة

هذه الطرق الجامدة التي لم تتغير على وجه الزمان ، ومن قبيل تلك التجارب انتزاع أحدم يده من فوق صدره في لحظات اليأس ، أو التهديد بقبضته في لحظة الانتقام ، أو رفع يديه إلى السماء في حالة الصلاة .

إن الممثل الآلى يجب أن الكلام على المسرح والحركات التشكيلية ، مثل : الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الفنية ، والرثابة الكثيرة في قراءة أشعار الملاحم ، والأصوات الممتلئة بالفحيح للتعبير عن الكراهية ، والأصوات المشعوبة بالدموع الزاخرة لتصرير الحزن الشديد . . . إن الممثل الآلى يجب أن هذا كله يهدف إلى تحسين الصوت والإلقاء والحركات ، ويجعل الممثلين بهذا أكثر جمالا ويزيد من قوة تأثيرهم المفتعل .

ومن سوء الحظ أن مافي العالم من الأشياء التي يعافها الذوق أكثر عما فيه ما يتقبله الذوق السليم ، ومن ذلك ماتراه من هذا اللون من ألوان التظاهر والادعاء الذي يحمل على التبل والشرف ، والتفاهة التي تحمل على الجمل ، والمؤثرات المفتعلة التي تحمل على وسائل التعبير الأصلح الصحيح .

والحقيقة المرة أن هذه القوالب الجامدة سوف تملأ كل ثغرة في الدور الذي تصقله من قبل المشاعر الحية . أضف إلى ذلك أن هذه القوالب كثيرأ ماتندفع متقدمه على المشاعر وتسد عليها الطريق ، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحتاط لنفسه من هذه الحيل ويأخذ منها حذره . وهذا يصدق حتى على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الحق .

وليس يحدى هنا خلق الممثل في اختيار ما يشاء من هذه التقاليد المسرحية مهما بلغ حذقه في ذلك ، إذ أنه لا يستطيع أن يحرك مشاعر النظارة بما يختاره منها ، لما تنطوى عليه من صفات آلية عتيقة . ولما لم يكن له غناء عن وسائل إضافية غير هذه الوسائل لكي يستثير مشاعر نظارته فإنه يلجأ إلى ما نسميه بالانفعالات المفتعلة الزائفة التي هي نوع من المحاكاة المصطنعة للجنب السطحي من المشاعر الإنسانية .

فإذا شد المثل على قبضته وقلص عضلات جسده أو تنفس وهو يتشنج فإنه يستطيع بذلك أن يبلغ درجة كبيرة من القوة الجسدية التي يعتبرها الجمهور في كثير من الأحيان تعبيراً عن مزاج قوى أثارته عاطفة .

« ويستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصبية أن يثيروا انفعالات زائفة بوساطة الضغط المفتعل على أعصابهم ، وتكون نتيجة ذلك هستيريا مصطنعة وبالأحرى ذهولاً ويلاً أشبه عادة بفقدان الاقتناع الداخلي ، ومثله في ذلك مثل الهيجان الجسماني المفتعل .

(٤)

في درسنا اليوم ، وأصل المدير مناقشة موضوع حفلة العرض . وكان المسكين قانيا فيوتسوف أكثر من انصب عليه النقد ، لأن تمثيله لم يعجب تورنسوف ، بل لم يكن في نظره حتى من النوع الآلى .
وهنا سألت تورنسوف : « ماذا يكون إذن ؟ »

فأجابني قائلاً : إنه من أشد أنواع التثيل المبالغ فيه إغناء للنفس .
فقلت مخاضراً : « أظن أن تمثيل لم يكن فيه شيء من هذا ؛
وأجابني على الفور : بل لقد كان فيه شيء من ذلك بالتأكيد !
فقلت مستوضحاً : متى ؟ لقد قلت أنت بنفسك إنني أديت
فقال : لقد أوضحت لك أن تمثيلك كانت فيه بعض لحظات من الإبداع
الفنى الصادق تقابلها لحظات أخرى
واففجرت أنا متسانلاً : من التثيل الآلى ؟

وقد أجابني قائلاً : إن هذا النوع من التثيل لا يمكن أن يتطور وينمو إلا بعد عمل طويل متواصل كما هي الحال مع جريشا ، وأنت لم يتوفر لك مطلقاً الوقت الذى يسمح لك بخلفه خلقاً فنياً . وهذا هو السبب الذى جعلك

تعطينا محاكاة مبالغة فيها لشخص متوحش مستعياً بأشد أنواع قوالب المواجهة
المبتدئين جرداً ، تلك القوالب التي لا يوجد فيها أثر للبهارة الفنية . إن التمثيل
الآلى نفسه لا يمكن أن يستغنى عن الصنعة الفنية ،

وهنا قلت له : ولكن من أين جاءت تلك القوالب الجامدة ، وهذه هي
أول مرة أظهر فيها على خشبة المسرح ؟

فقال : اقرأ كتابي « حياقي في الفن » ، فإن فيه قصة عن بفتين صغيرتين لم
يسبق لهما أن شاهدتا المسرح أو حملة من حفلات التمثيل أو حتى تدريباً من
التدريب ، ومع ذلك فقد أدتا دورهما في المأساة التي كانتا تمثلان فيها
بأوسع القوالب الجامدة وأتفهما . وأنت نفسك هناك الكثير من هذه القوالب
لحسن الحظ .

فسأته . ولماذا لحسن الحظ ؟

فأجابني : لأن محاربتها أسهل من محاربة فن التمثيل الآلى الذي تمكنته
جذوره من قس الممثل .

إن المبتدئين من أمثالك يستطيعون ، لو كانوا من ذوى الموهبة ، أن
يجيدوا أداء أدوارهم لفترة قصيرة وبطريق الصدقة ، ولكنك لا تستطيع
أن تعيد تمثيل دورك في قالب فني متماثل . ونتيجة لذلك فإنك تلجأ دائماً
إلى المبالغة في الاستعراض ، وهذا أمر لا يكون فيه ضرر ذو بال أول الأمر ،
ولكن يجب ألا تنسى أنه ينطوى على بذور خطر كبير . ولهذا فلا بد
أن تكافح منذ البداية حتى لا يورثك عادات تأخذ عليك طريقك كمثل ،
وتتعرف بمواهبك الطبيعية .

ولتعرب لذلك مثلاً بك أنت نفسك . إنك شخص ذكي ، ولكن
لماذا كنت في حفلة العرض تمثل تمثيلاً سخيفاً باستثناء لحظات قليلة ؟ أتمتقد
أن المماثلة الذين كانوا في أيام مجدهم مشهورين بالثقافة ، كانوا أشبه بالحيوانات
المتوحشة التي تروح ونجي . حبيسة في قفص ؟ إن الوحش الذي صورته حتى

في محادثته الهادئة مع مرهوسه ياجو قد صورته وهو يذأر في وجهه ويكشر
عن أسنانه ويدبر عينيه في عجزهما : فن ابن أنيت بهذا الاتجاه في
فهمك للدور ؟ .

وعندئذ شرحته في تفصيل كل ما كتبه في مفكرتي خاصا بالعمل الذي
قمت به لإعداد دورى بالبيت . ولكي أجعله يتصور المنظر بسهولة أكثر
جعلت بعض الكراسي تأخذ نفس القريب الذي كانت تأخذه في حجرتي ؛
وكان تورسوف يضعك من كل قلبه في بعض مواضع شرحى هذا .

وعندما انتهيت قال : لقد كانت أسوأ أنواع التثليل تبدأ في تلك المواضع ؛
فعند ما كنت تعد نفسك لحفلة العرض لم يكن يشغلك من دبرك إلا فكرة
التأثير على النظارة ، وبماذا ؟ بمشاعر عضوية صادقة تتفق ومشاعر الشخصية
الى تصورهما . لم يكن عندك شيء من تلك المشاعر ، بل لم يكن عندك منها حتى
صورة حية كاملة كان في مقدورك أن تستنسخها لو كان المقصود هو استنساخها
من المظاهر فقط . فما الذى يبق لك إذن أصنعه ؟ لم يبق إلا أن تمسك بأول سمّة
من سمات الشخصية تلعب في ذهنك الممتلئ حتى حافظت بهذه الصور ، وهى مبيأة
لأية مناسبة من مناسبات الحياة . إذ أن كل انطباع من انطباعاتنا يبقى في ذاكرتنا
بصورة من الصور ويمكن استخدامه عندما ندعو الحاجة إلى ذلك ، وفى مثل
هذه الحالات السريعة العامة من وصف الشخصية لا يكاد يهمننا إن كان الشيء
الذى تنقله يتفق والواقع أولا يتفق ، لأننا عندئذ نكتفى بأية خاصية من
الخصائص العامة للشخصية أو بما يورثهم بمشكلة الشخصية للواقع ، ولقد أمدتنا
ممارستنا للحياة اليومية بقوالب أو بعلامات وصفية خارجية نستطيع من
طريقها أن نبحث الحياة في الصور ، ذلك أن كثرة استعمال هذه العلامات
وتلك القوالب يجعل لها مفهوما متفقا عليه لدى الجميع .

وهذا هو ما حدث لك ، لقد أغراك المظهر الخارجى لآى رجل أسود
بصفة عامة فاستنسخت صورته فى سرعة ودون أى تفكير فيما كتب شكسبير .

لقد حاولت أن تحصل على التصوير الخارجى للشخصية ، ذلك التصوير الذى بدت لك استعادته فعالة وحية وسهلة . وهذا هو ما يحدث دائماً عندما لا يكون تحت تصرف الممثل ثروة من المواد الحية المستمدة من الحياة . وكان يمكنك أن تقول لأى واحد منا : مثل لنا على الفور ، وفى غير إعداد ، شخصية رجل متوحش بصفة عامة ، وأنا مستعد أن أراهن أن الغالبية كانت مستنقع ما صنعت أنت ، لأن الاندفاع العنيف فى الحركة والصوت الحادر ، وإظهار بريق الأسنان وتحريك حدقتى العينين لإظهار ياضهما ، كل هذا قد اختلط فى خيال الإنسان منذ عهود لا تعبها الذاكرة لفكرتا الخاطئة عن الإنسان المتوحش . وكل تلك الطرق فى تصوير المشاعر تصويراً عاماً ، كائنة فى كل إنسان منا ، وهى تستخدم دون أن يسأل مستخدماً عن سبب استخدامها . أو الظروف التى يمارسها فيها .

«وبينما يستخدم الممثل الآلى القوالب الجامدة التى استخلصها الممثلون القدامى لكي تحمل على المشاعر الحقيقية نجد الممثل الذى يبالغ فى تمثيله يستعمل أول ما ينخطر فى باله الحركات الإنسانية العامة دون أن يفكر حتى فى صقلها أو إعدادها للمسرح . إن كل ما حدث لك هو من الأمور التى يمكن فهمها والتماس الأعداد لها إذا صدرت من ممثل مبتدىء . ولكن كن على حذر فى المستقبل ، لأن المبالغة فى التمثيل التى هى من أعمال الهواة تنتهى بك إلى أسوأ أنواع التمثيل الآلى .

لحاول ، أولاً ، أن تتجنب الخطوات الأولى الخاطئة التى تبدأ بها عمالك . ولكى تحقق هذا الغرض عليك أن تدرس الأساس الذى تقوم عليه طريقتنا فى التمثيل ، وأن تدرس من هذه الأسس ما يتصل منها بالطريقة التى تعيش بها فى دورك . ثم حاول ثانياً ألا تكرر هذا النوع من التمثيل الذى لا معنى له ، والذى قدمته إلينا منذ قليل ، والذى كان موضع نقد الآن . وثالثاً لا تسمع لنفسك بأن تمثّل لنا أى شيء تمثيلاً سطحياً دون أن تكون قد أحسست به

في قرارة نفسك ودون أن يكون قد أثار فيك حتى مجرد الاهتمام به .

إن الصدق القائم على المهارة الفنية هو من الأمور التي يصعب أن تستمر طويلا ، لكنه إذا تحقق لا يمكن أن تعافه النفس أبداً . إنه يصبح أكثر إقناعاً للنفس ، وهو يتعمق في أغوار النفس أكثر من سواء على الدوام حتى يسرى في كيان الفنان كله وفي كيان النظارة كذلك . إن الدور الذي يكون الصدق مادته لا بد أن ينمو ، أما الدور الذي تكون القوالب الجمادة مادته فإنه يندوى ويصبح غثا سخيلا .

ولا بد أن التقاليد والطرق التمثيلية القديمة التي استخدمتها سرمان ماعاقتها نفسك لأنها لم تقو على مواصلة إثارتك كما أثارتك في المرة الأولى عندما حسبت ، خطأ ، أنها هي الإلهام .

ثم أضف إلى هذا كله ظروف جهودنا المسرحية ، وشهرتنا التي تتوقف على الطرق التي يتبعها الممثلون في أداء أدوارهم ، واعتنادنا في نجاحنا على الجمهور ، ورغبتنا المنبعثة من تلك الظروف في خلق أية وسيلة للتأثير على الجمهور . إن تلك الميثرات التي يغلب عليها طابع الاحتراف كثيراً ما تملك الممثل حتى إذا كان يؤدي دوراً قويا مستقر الدعائم ، وهي لا ترق بقدرته على التمثيل ولكن على العكس ، إذ توجهه بتأثيرها فيه فيزيد في مبالفته في الاستعراض وتقوى فيه للطرق ذات القوالب الجمادة .

أما جريشا فقد كان جهده واضحا حقيقة في التخفيف من أثر قوالبه الجمادة ، وإن كانت نتيجة هذا التفاوت رداءة وجوده . أما قوالبك أنته فكانت رديئة لأنك لم تهذبها ولم تغير منها شيئا . وهذا هو السبب الذي من أجله قلت إن ما قام به كان من قبيل التمثيل الآلى المهذب نوعاً ما ، أما الجزء غير الناجح من أدائك فإني قلت : إنه كان من قبيل ما يقوم به الهواة من مبالغة في التمثيل .

وهنا قلت متسائلا : إذن فقد كان تمثيلي خليطا من أجود ضروب التمثيل في حرفتنا ومن أسوأها ؟

فقال نورستوف ، وكلايس من أكثر هارداة . إن ما كان يصنعه الآخرون كان أكثر من تمثيلك نفسه رداة . وإن ما في تمثيلك الذى يشتمل الهواة من عيوب يمكن علاجه . ولكن عيوب الآخرين تدل على أنهم يخضعون خضوعاً واعياً لفكرة أو مبدأ يصعب تغييره أو اقتلاعه من نفوسهم .

وسأله : وما ذاك ؟

فقال : « أعنى سوء استغلال الفن . »

وهنا سأله أحد الطلبة : « وكيف يكون هذا الاستغلال السيئ ؟ »

ويجب : « يكون كما صنعه سونيا فيليا مينوفا . »

وهنا قفزت الفتاة المسكينة من مقعدها فى دهشة وهى تقول : أنا ؟

وما الذى صنعه ؟

فاجاب المدير : « لقد أريتنا يدك الصغيرتين وقدميك الصغيرتين وشخصك بأكمله ، وذلك لأنك رأيت أن هذا كله كان يمكن أن يبدو على المسرح أحسن مما هو فى الواقع . »

وقلت أنا : « يا للبشاعة ! إنى ما كنت أعرف ذلك البتة . »

ويقول المدير : « هذا هو ما يحدث لنا دائماً حينما تكون عاداتنا

متأصلة فىنا . »

وسأله : ولماذا مدحتى إذن !

ويجب : « مدحتك لجمال يدك وقدميك . »

وسأله : إذن فإذا كان رديئاً فى ذلك كله ؟

ويقول المدير : « لقد كان موضع السوء فى تمثيلك هو أنك كنت تمثي

بجمهورك ولم تكونى تمثلين دور كاترين . إنك تعلمين أن شاكسبير لم يكتب

ملهانه « ترويض المتهمدة » ، لكنى نأتى طالبة اسمها سونيا فيليا مينوفا ، لتظهر

أمام النظارة قدميها الصغيرتين من فوق خشبة المسرح ، أو لتمثي بالمعجبين

بها . لقد كان لشكسبير وجهة نظر مختلفة ، وجهة نظر ظلت غريبة عنك ،

ولهذا ظلت غير معروفة لنا . وقتنا لسوء الحظ يساء استغلاله كثيراً لأغراض شخصية . إنك أسأت استغلاله لتظهرى جمالك ، وغيرك يسمى استغلاله ليكتسب شهرة أو ليحرز نجاحاً سطحياً ، أو ليتخذ منه وسيلة لكسب العيش . وهذه الأمور تعد ظواهر عامة فى حرفتنا ، ولهذا أسارع غأ حول بينك وبينها .

ومن ثمة تذكروا جيداً ما سأفوله لكم : إن المسرح ، من حيث هو منشأة علانية تجتمع فيها الجماهير للشاهدة يجذب إليه أناساً كثيرين لا يتقنون من ورائه إلا مجرد استغلال جمالهم استغلالاً مادياً ، أو اتخاذه وسيلة لكسب العيش . وهم يستغلون جمال الجمهور وذوقه المنحرف ، يستغلون المحسنيات والمكائد ، والنجاح الزائف وغير ذلك من الوسائل الكثيرة التى لا علاقة لها بالفن الإبداعى . هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن ، علينا أن نتخذ حذراً أعنف الإجراءات . وإذا استعصى إصلاحهم فيجب أن نطرح بهم من بيننا . ولذلك — وهنا أخذ يوجه كلامه إلى سونيا مرة أخرى — يجب عليك أن تقررى نهائياً إذا ما كنت قد جئت إلى هنا لتتخذى الفن ، ولتبدلى التضحيات من أجله ، أم جئت لاستغلاله لأغراضك الشخصية ؟

واصل تورسوف حديثه متوجهاً إلى بقيتنا فقال : إننا لا نستطيع تقسيم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الوجهة النظرية فقط . إذ الواقع أن جميع مذاهب التمثيل يختلط بعضها ببعض من الناحية العملية . ومن سوء الحظ أننا كثيراً ما نرى بعض كبار الفنانين يهبطون بأنفسهم بسبب ما فهم من الضغط الإنسانى فيمثلون تمثيلاً ألياً . بينما نرى الممثلين الآلئين يرتفعون فى بعض اللحظات إلى قمم الفن الصادق .

ومن هنا نرى الممثل يجمع فى دوره بين لحظات مختلفة جنباً إلى جنب ، فخرافه فى بعضها يستغل الفن استغلالاً سيئاً . ومن ثم كان من الضرورى أن يتبين المثلون حدود فهم ويتعرفوها .

لقد اتضح لى تماما بعد سماعى لشرح نورسوف أن حفلة العرض قد أساءت إلينا أكثر مما أحسنت .

وعندما صارت نورسوف برأى احتج قائلا : كلا إن الحفلة أظهرت لكم ما يجب أن تتجنبوه على خشبة المسرح .

وفى نهاية المناقشة أعلن المدير أننا بالإضافة إلى عملنا معه فى الغد سوف نبدأ تـمـريـنات متـظـمة الغرض منها تطوير أصواتنا وحركات أجسامنا . وهذه التـمـريـنات عبارة عن دروس فى الفناء والتـمـريـنات الرياضية والرقص والمبارزة ، وسوف تـمـجـرى الدروس يوميا لأن تنمية عضلات الجسم تتطلب تـمـريـنا متـظـما وكبيراً ووقـتاً طويلاً .

الفصل الثالث

الفعل : ACTION.

- ١ -

ياله من يوم ذلك الذى تلقينا فيه أول درس لنا من المدير .
لقد تجمعنا فى المدرسة ، التى كانت عبارة عن مسرح صغير ، لكنه
مسرح معد لإعداداً كاملاً .

لم يلبث المدير أن دخل ، ثم ألقى علينا جميعاً نظرة فاحصة وقال : «ماريا
أرجو أن تصعدى إلى خشبة المسرح » .

وقد فرحت الفتاة المسكينة . وذكرتنى وهى تجرى لتخفى نفسها كالجرى
الخائف المذخور . وأخيراً أمسكتها وذهبتا بها إلى المدير الذى كان يصطعك
كما تصطعك الأطفال . وضطت الفتاة وجهها بين يديها وأخذت تردد تلك
العبارات التى كانت تؤثر علينا حينما نعبّر عما يدهشنا قائلة : «يا إلهى ! إني
لا أستطيع أن أصنع ذلك ؛ يا إلهى ! لشد ما أنا خائفة !»

فقال تورتسوف وهو يحدها بنظرة : « هدى من روعك وذهبا نمثل
رواية صغيرة . وإليك موضوعها . » وكان تورتسوف يقول هذا وهو
لا يلتفت إلا إلى ما فيه الفتاة من ربكة . ثم أردف : « سيرفع الستار وأنت
جالسة على خشبة المسرح وحيدة . وستظلين جالسة ثم يسدل الستار . وهذه
هى الرواية بأكملها . هل يمكنك أن تتصورى شيئاً أسهل من هذا ؟ » ولم

تجب ماريّا على سؤاله ، فأخذها من ذراعها وهو لا ينبس ، ثم توجه بها إلى خشبة المسرح بينما أفرقنا جميعا في الضحك .

وهنا يلتفت المدير إلينا وهو يقول في هدوء : « يا أصدقائي أتم الآن في فصل دراسي . وماريا الآن تحتاز أم لحظة في حياتها الفنية ، نحاولوا أن تعلموا متى تضعكون ومم » .

وأخذها تور تسوف إلى منتصف المسرح ونحن جالسون صامتين في انتظار رفع الستار لم يلبث أن ارتفع يبطه . وكانت ماريّا تجلس في وسط المنصة بالقرب من مقدمة المسرح ويدأها لا تزالان تغطيان وجهها ، وأخذنا نشعر بجلال الجو ورهبته وبفترة الصمت التي استمرت حتى طالت .

وكان أول ما حدث أن رفعت ماريّا إحدى يديها عن وجهها ثم رفعت الأخرى أيضا . وفي الوقت نفسه أخذت تميل برأسها إلى أسفل حتى لم نعد نرى شيئا غير قفها .

ثم مرت فترة أخرى من الصمت كانت فترة مؤلة . ولكن المدير ظل ينتظر في صمت مقصود ، ولما كانت ماريّا مدركة للتوتر المتزايد فقد نظرت ناحية النظارة . ولكنها سرعان ما أشاحت عنهم بوجهها . ولما لم تكن تعرف أين أو ماذا تصنع فقد بدلت من حالتها ، فإذا هي تجلس مرة في هذا الوضع ثم لا تلبث أن تنيره إلى وضع آخر ، ثم إلى أوضاع أخرى مربكة كثيرة ، فهي تلقى بنفسها إلى الخلف ثم تعتدل من جديد ، ثم تنحن وتشد طرف ثوبها في قوة ، ثم إذا هي تنظر في ثبات إلى شيء على الأرض .

وتركها المدير فترة طويلة في هذا الموقف دون أن يرق لها أو يرحمها بما هي فيه ، ولكنه أعطى آخر الأمر إشارة بإزالة الستار . وعند ذلك اندفعت أفا إليه ، فقد كنت أريد أن يطلب مني أداء هذا التمرين نفسه .

وأخذت مكاني في منتصف المنصة . وعلى الرغم من أن هذه لم تكن

حفلة حقيقية فقد كانت غفسي مليئة بدوافع متضاربة ، فبطبيعة كوني على خشبة المسرح كنت أشعر أنني في موضع تتطلع إلى فيه العيون ، ومع ذلك فقد كان مطلوباً إلى أن يخامرنى شعور داخلي بالوحدة . لقد كان جزء منى يتحرى تسليّة المتفرجين حتى لا يشعروا بالملل ، بينما جزء آخر ينهاني عن الالتباه إليهم . وعلى الرغم من أن قدمي وذراعي ورأسي وجذعي قد أدت كلها ما اردت منها أن تؤدي فقد أضافت شيئاً ، شيئاً زائداً لم يكن إليه داع : فأنت تحرك ذرايك أو قدمك بمنتهى السهولة ، ثم إذا بك تشعر بجأفة بأنك وقد التزيت وتبدو كما لو كنت في وضع من ستلتقط له صورة .

يا عجباً ! . إننى لم يسبق لى أن ظهرت على المسرح إلا مرة واحدة ومع ذلك فقد كان أسهل على براجل أن أجلس على المسرح في حالة مفتعلة من أن أجلس هكذا في بساطة وبصورة طبيعية . إننى لم أكن أستطيع أن أفكر فيما ينبغي لى أن أصنعه . وقد قال لى زملائى فيما بعد إننى كنت أبدو مرة غيباً ومرة مضحكاً وأخرى مرتبكاً ، ومرة كالذى يغلب عليه الشعور بالذنب أو الذى يرغب فى الاعتذار لأحد من غلطة وقع فيها ، ولم يزد المدير على الانتظار شيئاً ، ثم قام بهذا التمرين نفسه مع الآخرين ، حتى إذا انتهى منهم جميعاً قال :

والآن لننثّل شيئاً آخر غير هذا ، وسنعود فيما بعد إلى هذه التمرينات لتتلم كيف نجلس على خشبة المسرح .

وعند ذلك سألتناه : ألم يكن ذلك هو الذى كنا نصنعه ؟
فأجاب : أوه كلا . إن الذى كنتم تفعلونه لم يكن هو ما أريده من الجلوس فى بساطة .

وهنا سألتناه : ما الذى ينبغي علينا أن نفعل إذن ؟
وبدلاً من أن يجيب على سؤالنا بالكلام نهض سريعاً ومشى إلى خشبة المسرح بصورة عملية ، ثم جلس متثاقلاً في مقعد ذى مسند ليسترجج كما لو كان فى

منزله ، ولم يصنع أو يحاول أن يصنع شيئا ، ومع ذلك فقد كان وضع جلسته مدعشا في بساطته . ولبثنا زرقه ونريد أن نعرف ما الذى كان يدور في قرار نفسه . ثم ابتسم ، وابتسمنا نحن كذلك . وبدأ كالذى يذكر ، وكنا في أشد الشوق إلى معرفة ما يجرى في ذهنه ، ثم رأيناه ينظر إلى شيء ما ، وشعرنا كأننا يجب علينا أن ننظر ما هو الشيء الذى كان يسترعى انتباهه .

قد لا يهم أحد منا في حياته اليومية بأن تكون له طريقته الخاصة في الجلوس أو بأن يظل جالسا هذه الجلسة الخاصة . ولكن الإنسان عندما يرى أحدا جالسا على خشبة المسرح يرى أنه ، لسبب ما ، يرقبه يامعان ، بل ربما شعر بسرور حقيقى لمجرد رؤيته جالسا .

هذا هو الذى حدث عندما كان الآخرون يجلسون على المنصة . إننا لم نكن نريد أن ننظر إليهم كما لم نكن نريد أن نعرف ما كان يجرى في نفوسهم . لقد كان عجزهم ورغبتهم في إمتاع المشاهدين أمرا مضحكا ، في حين أننا كنا شديدي الانجذاب إلى المدير حينما جلس على المنصة ، بالرغم من أنه لم يكن يميزنا أقل شيء من انتباهه .

فإذا كان السر في ذلك ياترى ؟ لقد تولى المدير الإجابة عن ذلك بنفسه : إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض ما ، حتى احتفاظك بمقعده لابد أن يكون لغرض . . . ولغرض معين ، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى من المشاهدين . إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه ، أو حقه في أن يقف ، فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل .

ويقول تورنيسوف قبل أن ينادى خشبة المسرح : والآن هلموا نكرر تجربتنا السابقة .

ماريا . . اصعدى هنا ، إلى ، إني سوف أمثل معك .
وصرخت ماريا : أنت ؟ . ثم جرت إلى خشبة المسرح .

وعادت من جديد لتأخذ مكانها على المقعد الكبير في منتصف المسرح وعادت من جديد لتتطرق في هصية ، وتحرك في وعي وإدراك وتشد أطراف ثوبها . وكان المدير يقف إلى جوارها وقد بدا كأنه يبحث بعناية كبيرة عن شيء في نسخته . وفي نفس الوقت ، أخذت ماريا تصبح بالتدريج أكثر هدوءاً وأكثر تركيزاً . سكنت حركتها أخيراً وركزت هينها عليه . وكان الذي يغيثنا أنها ربما أقلقته أو شوشته عليه ، فلم تكن تفعل شيئاً أكثر من انتظار أوامر جديدة . وكان وضعها طبيعياً يتفق وواقع الحياة وكانت في الغالب تبدو جميلة ، وقد أظهر المسرح ملامحها الحسنة . ثم مضى بعض الوقت على هذه الحال . وبعد ذلك أنزل الستار .

وسألها المدير ، وهما يعودان إلى مكانهما من القاعة : والآن ماذا كان شعورك ؟

قالت : أنا ؟ لماذا ؟ وهل مثلنا شيئاً ؟

ويقول لها : طبعاً .

وتجيبه : أوه : لكنني ما ظننت إلا أنني كنت جالسة مجرد جلوس ، ومتنظرة حتى تجد المكان الذي تبدأ منه في نسختك ، وذلك لتخبرني ماذا أصنع .
جبا : إنني لم أمثل شيئاً .

ويقول لها : لقد كان هذا أحسن ما في الأمر كله . لقد كنت تجلسين وتنتظرين ، ولم تكوني تفعلين شيئاً .

وهنا يتجه إلينا ويقول : ما الذي كان أقوى في إثارة مشاعركم : أن تجلسوا على خشبة المسرح لتظهروا أقدامكم الجميلة كما كانت سونيا تصنع ، أو لتظهروا أجسامكم كلها كما كان جريشا يصنع أم تجلسوا للنرض معين ولو كان غرضنا بسيطاً كما لو كنتم تجلسون في انتظار حدوث شيء ؟ قد لا يكون لهذا النرض أهمية خاصة في ذاته ، ولكن هذه هي الحياة ، إن الإنسان كلما حاول استعراض نفسه خرج عن نطاق الفن الحى .

يجب عليكم وأتم على خشبة المسرح أن تقوموا بإجراء ما. والفعل والحركة هما أساس الفن الذى يتبعه الممثل .

ولكن جربا يقاطعه قائلا : ولكنك قلت منذ لحظة : إن التمثيل ضرورى . وإن مجرد استعراض الأقدام والأجسام كما فعلت أليس فعلا ، فلماذا يكون . من قبيل الفعل أن تجلس فى مقعد ، كما فعلت ، دون أن تحرك إصبعها ؟ إن هذا فى نظرى يبدو شيئا ليس فيه أى شيء من العمل .

وهنا لم أبال أن أقول : لآنى لا أعرف أكان إجراء من الإجراءات . ولكننا جميعا نوافق على أن ما اعتبرته ليس من التمثيل فى شيء كان أكثر أهمية تمثيلك بكثير

وهنا قال المدير فى هدوء غاطبا جريشا : وهكذا نرى أن السكون الخارجى لشخص جالس على خشبة المسرح أمر لا ينطوى على أى شيء سلمى . فانت . قد تجلس فى غير حركة وتكون فى نفس الوقت فى حركة كاملة ، وليس هذا هو كل شيء . إن عدم الحركة الجسدية يكون فى كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلى . وهذه الاضطرابات الداخلية هى الشيء الذى يحظى بأكثر قسط من الأهمية من الناحية الفنية . إن جوهر الفن ليس فى صورته الخارجية ولكنه فى مضمونه الروحى . ولذلك فأتى سوف أغير الصيغة التى أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة .

هذه من الضرورى أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء . أكان تمثيلك أو فعلك من الداخلى أم من الخارج . .

— ٢ —

قال المدير لما رآنا عند ما دخل إلى حجرة الدراسة اليوم : هلى يا ماريانقدم رواية جديدة .

واليك خلاصة تلك الرواية : لقد فقدت أملك وظيفتها كما فقدت دخلها ولم يعد عندها شيء تبيعه لتدفع مصروفات تطيلك فى مدرسة التمثيل .

وستضطرين نتيجة لهذا أن تنادى المدرسة في الغد . ولكن صديقتك .
جاءت لإقناذك ، ولم يكن لديها نقود لإقراضك إياها ، ولهذا أحضرت
إليك دهبوسا مرصعا بالأحجار الثمينة ، لحركت بفعلتها الكريمة عواطفك ،
وأثرت مشاعرك ، فهل يمكن أن تقبل هذه التضحية ؟ إنك لا تستطيعين
الوصول إلى قرار . إنك تحاولين الرفض فتفرض صديقتك الدبوس في
سنانة ونفخرج ، وتهرعين أنت في أثرها إلى البهو حيث تحاول هي إقناحك .
بقبول الدبوس ، لكنك ترفضين بل تبكين ، ثم تقبلين آخر الأمر
وتعترفين لها بالجميل . ثم تتركك صديقتك وتعودين إلى الحجر لتأخذى
الدبوس ، ولكن .. أين هو ؟ هل من الممكن أن يكون أحد قد دخل
وأخذه ؟ إن ذلك محتمل كل الاحتمال في بيت واسع حافل بالمكان كهذا ،
ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب .

اصمدى إلى المنصة وسأفرض الدبوس في ثيابا هذا السار وعليك أن
تقوى بالبحث عنه .

وبعد لحظة واحدة أعلن أنه مستعد لل شروع في العمل .
واندفعت ماريا إلى خشبة المسرح كما لو كان أحد يطاردها وجرت إلى ..
حافة الأضواء الأمامية ثم عادت إلى الخلف ثانية بمسكة رأسها بسكتا يديها
وهي تتلوى من الرعب ، ثم أقبلت إلى الأمام وعادت فذهبت إلى الخلف
من جديد ، ولكن من الجهة المضادة هذه المرة ، ثم اندفعت إلى المقدمة
وامسكت بطيات السار وجعلت تمزها في قنوط وبأس . وأخيرا دفنت
رأسها فيها . وقد كانت تقصد بهذه الحركة أن تصور لنا أنها تبحث عن
الدبوس ، فلما لم يجدته عادت في سرعة وألقت بنفسها خارج المنصة وهي
تمسك برأسها مرة وتضرب على صدرها مرة أخرى ، وليس يخفى أنما كانت
بذلك تريد أن تصور موقفها في هذه المأساة العامة .

ولم يستطع الجالسون منا في الأوركسترا أن يملكوا أنفسهم من
الضحك .

ولم تمض فترة طويلة حتى كانت ماريا تجري نحونا في حالة انتصار عظيم
وعيناها تملأان ووجتها تلتهبان .

عند ذلك سألتها المدير : كيف الحال ؟

وتصبح ماريا قائلة وهي تثب في مقعدها : أوه كم كان الموقف رائعاً !
إنى لا أستطيع أن أصف لك كم كان ذلك رائعاً . إننى سعيدة للغاية . لأننى
أشعر كما لو كنت أقف لأول مرة فوق خشبة المسرح ، لقد كنت أشعر
بمتهى العظمائية وأنا على المسرح .

ويقول لها المدير مشجعاً : هذا عظيم ، ولكن أين الدبوس أعطى إياه ،
وتقول له : أوه يا لله ! لقد نسيت .

ويقول لها : يا حبذا ! لقد كنت تبحثين عنه بحثاً شديداً ثم تفدينه ؟
ولم نكد نلتفت حولنا حتى كانت على المسرح من جديد وراحت تبحث
في طيات الستار .

ومنا يقول لها المدير محذراً : تذكرى هذا جيداً . إذا وجد الدبوس
فقد نجوت . وعندئذ تستطيعين متابعة الحجى إلى هذه المدرسة لتلقى دروسك
أما إذا ضاع فلم يكن أمامك إلا أن تغادرى المدرسة .

وسرعان ما أربد وجهها ، وثبتت عينيها على الستار ثم راحت تبحث كل
طية من طياته وكل جهة من جهاته بحثاً شديداً دقيقاً . وكان بحثها هذه المرة
يجرى على هبل وأبطأ بكثير عما فعلت من قبل ولكتنا كنا جميعاً متأكدين
أنها لم تكن تضيع ثانية من وقتها . وأنها كانت مضطربة حقيقة على الرغم
من أنها لم تعتمد أن تبدو كذلك .

ثم إذا هى تقول : ديا إلهى ! أين هو ؟ أوه ! لقد ضاع الدبوس !

وكانت الالفاظ تصدر منها هذه المرة في همهمة وصوت خفيض .

وتصبح الفتاة قائلة في يأس وذهول بعد أن بحثت في كل جزء من أجزاء الستار : إنه ليس هنا شيء !

وكان الحزن والقلق يغشيان وجهها كله . ثم إذا هي تقف بلا حراك كما لو كانت أفكارها تسرح بعيداً . وكان من السهل على أى إنسان أن يشعر كيف أثر ضياع الديبوس في نفسها .

وكننا نرقب ذلك بأنفاس مبهورة .

وأخيراً تكلم المدير فقال : « والآن ما هو إحساسك بعد بحثك الثانى ؟ »
وتجيبه : « ما هو إحساسى ؟ لا أدرى . » وكانت تبدو في حالة من الفتور والضعف وتهز كنفها كما لو كانت تبحث عن جواب . وقد ظلت عندها تنظران في غير وجهى إلى أرض المنصة . ثم أردفت قائلة بعد لحظة : « لقد بحثت عنه جيداً . »

ويقول لها : « هذا صحيح . لقد بحثت عنه هذه المرة فعلاً . ولكن ما الذى صممت فى المرة الأولى . »

وتجيبه : « لقد كنت مضطربة فى المرة الأولى . لقد كنت أتعذب . »

ويسألها : « أى الإحساسين كان أنسب وأكثر قبولاً من الآخر : الأول عندما اندفعت هنا وهناك وأنت تمزقين الستار أم الثانى عندما جملت تبحثين خلاله فى هدوء ؟ »

وتقول له : « بل المرة الأولى بطبيعة الحال . »

ويجيبها : « كلا ، لا نحاول أن نجعلينا نعتقد أنك كنت فى المرة الأولى تبحثين عن الديبوس . إنك حتى لم تفكرى فيه ، والذى كنت تتشدينه هو أن نوهبنا بأنك تعذبين لجرد العذاب لحسب . »

أما فى المرة الثانية فقد كنت تبحثين عنه حقيقة . لقد رأينا ذلك جميعاً . ولقد فهمنا وأقنعنا ، لأن ذعرك وذهولك كانا باديين فعلاً .

إن يملك في هذه المرة الأولى كان ردينا ، أما في المرة الثانية فكان جيداً
ولقد صدمها هذا الحكم صدمة عنيفة فلم تملك إلا أن تقول : « لقد
كدت أقتل نفسي في المرة الأولى » .

ويجبها قائلاً : « هذا لا يمننا ولا شأن لنا به هنا ، لأن الذي فعلته حال
بينك وبين البحث الحقيقي عن الدبوس . فإذا كنت فوق المنصة فلا تجرى .
من أجل الجرى ولا تمنحني من أجل العذاب ، ولا تقوى بأفعال عامة لجرود
القيام بأفعال والسلام ، بل يجب أن يكون ما تفعله لغرض دائماً » .
وأضفت أنا قائلاً : « وفي صدق » .

فقال المدير موافقاً على كلامي : « نعم . والآن اضعدوا إلى المنصة وقوموا
بنفس الدور » .

وصعدنا إلى المنصة ، ولكننا ظلمنا وقتاً طويلاً لا نعرف ماذا نصنع .
لقد شعرنا أننا لا بد أن نصنع شيئاً يؤثر في النظارة . ولكنني لم أستطع أن
أفكر في شيء يستحق اهتمام هؤلاء النظارة . لقد شرعت أتخذ شخصية
عطيل ، ولكنني توقفت ، وقد حاول لي أن يتخذ شخصية أحد الأرستقراطيين
أو شخصية قائد أو شخصية فلاح ، أما ماريا فقد جرت حولنا بمسكة برأسها
وقلبها وهي تريد تمثيل دور مفجع . وأما بول فقد جلس على مقعد في وضع
يشبه وضع هاملت ، وكان يبدو عليه أنه يمثل إما رجلاً محزوناً أو رجلاً
ذالك عن عيبه غشاوة الوهم . أما سونيا فقد أخذت تناغي وتدل من حولنا
وقد وقف جريشا إلى جانبها ويعلن لها عن حبه في أقدم الأساليب المسرحية
وأكثرها رشاقة . وعند ما حدث أني نظرت ناحية يقول أنوفيك وداشا
ديمكوف الذين كانا يخفيان أنفسهما كالعادة في أحد الأركان كدت أضج
وأزجر عندما رأيت عينيهما تجمعا في جمود ويقفان وقفتما المتخشبتين وهما
يؤديان مشهداً من رواية ، براند لإبسن .

وهنا قال المدير : « والآن هيا بنا لنخلص ما قتم بأدائه ، وسأبدأ بك ، ي
وأشار إلى ، « وبكما أيضاً يا ماريا وبول في الوقت نفسه » .

ثم أردف قائلا : « اجلسوا على هذه المقاعد لكي يتسنى لي أن أراكم في وضوح ، ثم ابدوا : وستمثل أنت دور الثبور وأنت يا ماريّا تمثّلين دور من تمّذب ، وأنت يا بول دور شخص محزون . فيها مثلوا هذه الحالات لمجرد تمثيلها فقط ، وليس في أدوار روائية .

ثم جلسنا وسرعان ما شعرنا بسخافة موقفنا . وفي الوقت الذي كنت أمشي فيه هنا وهناك ألبس كل وحش كان من الممكن أن أنصور أن هناك بعض المعنى فيما كنت أصنع ، ولكن عندما وضعت على المقعد ، ولم تعد تصدر عني أية حركة خارجية ، لم يعد غالبا ما كان في أدائي من سخف .

ثم سألت المدير : « والآن ما رأيكم ؟ هل يستطيع أحد أن يجلس على مقعد ويكون لغير ما سبب على الإطلاق غيورا أو في ثورة تقيمه وتعهده أو حزينا ؟ هذا غير ممكن طبعا . وعليك أن تضعوا الحقيقة التالية في ذاكرتكم دائما : إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح ، ونحت أي ظرف من الظروف أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساسا ما من هذه الأحاسيس وليس من أجل هدف معين . وإفعال هذه القاعدة لا يؤدي إلا إلى أقبح أنواع التصنع إغناء للنفس ، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمعنوي الروحي وشأنهما . إحتذر أن تعتمد أن تبدوا غيورا أو محبا أو معذبا من أجل هذه المشاعر ومن أجلها تحسب ، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل ، ومن هنا كان عليك أن تفكر في هذا الشيء الذي وقع من قبل على قدر ما تستطيع . أما النتيجة فسوف تأتي من نفسها . إن التمثيل الزائف للمواطن أو للتنازع أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا ، ولكن ينبغي عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع . لا تقلدوا المواطن والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه المواطن وتلك القوالب . ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها .

وذهب قائبا إلى أننا كنا نستطيع أن نمثل أحسن ما مثلنا لو لم تكن المنصة عارية على هذه الصورة . وذلك بأن يكون فيها بعض الأثاث المنتثر هنا وهناك ، وأن تكون هناك مدفأة أو (منفضة) سجائر أو غير ذلك . ويوافق المدير على ماذهب إليه قائبا ثم ينهى الدرس عند هذه النقطة .

كان درس اليوم قد حدد له حسب جدول الحصص أن يكون دراسة فرق منصة المدرسة ، ولكنا عندما وصانا وجدنا الصالة مغلقة . على أنه كان هناك باب آخر مفتوح يؤدي إلى المنصة مباشرة . وقد دهمنا عندما دخلنا فرجدنا أنفسنا داخل دهليز رأينا بعده حجرة جلوس صغيرة أنيقة فيها بابان يؤدي أحدهما إلى حجرة الطعام ، ثم إلى حجرة نوم صغيرة . ويؤدي الآخر إلى ممر طويل على أحد جانبيه حجرة للرقص تتوهج فيها الأضواء . وكانت هذه الحجرات قد ركبت من مناظر وروايات قديمة أخرجت من قبل . وكان الستار الرئيسي مسدلا وأقيم خلفه مقراس من بعض الأثاث .

ولم نتمكن نحس أننا على خشبة المسرح ولهذا كان سلوكنا سلوكا حرا طبيعيا . وقد بدأنا بالفرجة على الحجرات ثم جلسنا جماعات وأخذنا نتعجب من أطراف الحديث .

ولم يخطر ببال أحد منا أن الدرس كان قد بدأ فعلا . وأخيرا ذكرنا المدير أننا جئناها سوية لنعمل .

فسأله أحدها : وما الذي سوف نصنعه ؟

فكان الجواب : نفس الشيء الذي قننا به بالأمس .

ولكننا ظلنا وقوما . ولم نرد على ذلك .

ويسأل المدير قائلا : لماذا نقولون وقوما هكذا ؟

ويجيبه بول : في الحقيقة لست أدرى ... أريدنا أن نمثل هكذا لجأه ،
ولغير سبب بالمرّة ؟

ثم توقف عن الحديث كأنه لا يجد ما يقول .

وهنا يقول تورندوف : إذا كان ما لا تستريح إليه أن تقوم به شيء دون ما سبب على الإطلاق فلماذا إذن لا تبحث عن سبب ؟ إنني لا أقيّدكم أي قيد ، وأما لا أطلب إليكم شيئا غير أن تظروا واففين حيث أتم كالحشب المستندة .

وعاظم أحدهما فقال : وهل لا يكون هذا تمثيلا من أجل التمثيل ؟
وبجيب المدير : ولا ، من الآن فصاعدا يجب ألا يكون التمثيل إلا لفرض ما
إن لديكم الآن الآثا والمناظر وكل الجو الذي سأتم عنه البارحة . فل
لا يستطيعون الإيحاء إلى أنفسهم به من الدوافع الداخلية التي تكون تبعيتها
بعض الافعال الجسمانية البسيطة ؟ فتلا إذا سألتك يا قانيا أن تذهب لتغلق
الباب فهل تصنع ؟

ويقول قانيا : أغلق الباب ؟ بكل تأكيد ، وذهب قانيا فأغلق الباب وعاد
قبل أن تكون لدينا فرصة للنظر إليه .

ويقول المدير : ليس هذا هو ما أردته ، من إغلاق الباب . فإنني ما عنيته
بكلمة « أغلق » ، إلا أن يفتح الباب وأن يظل مغلقا حتى يتوقف التيار أو حتى
لا يسمع الجالسون في الحجرة المجاورة ما تقر له . أما أنت فقد دفعت الباب
بمجرد دفع دون أن يكون في ذهنك سبب لهذا ، وبطريقة جعلته يتأرجح
ويرتفع مرة أخرى كما حدث بالفعل .

ويقول قانيا : إن من الصعب أن يبق مغلقا : أو كذاك أنه لا يمكن
أن يظل مغلقا .

ويجيئه المدير : « إذا كان إغلاظه صعبا فإن تنفيذ ما طلبت يستلزم وقتا
وهناية أكثر . »

وعند ذلك أغلق قائماً الباب بطريقة صحيحة .

وهنا رجوت المدير أن يكلفني بشيء أفعله .

فقال لي : « أمن المستحيل عليك أن تفكر في شيء ؟ أما لك المدفأة ..
والوقود . فقم فأرقد لنا ماراً . »

وفعلت ما أُرُني به ، فوضعت الوقود في الموقد ولكنني لم أجد ثقابا
لا في جبي ولا فوق المدفأة .

وهنا عدت وأخبرت تورتسوف عن الصعوبة التي وجدتتها .

فسألني : « يا عجبا ! ولماذا تريد ثقابا ؟ »

فقلت : « لإشعل النار . »

فقال : إن المدفأة كلها مصنوعة من الورق ، فهل تعتزم حرق المسرح ؟
فقلت : لقد كنت أنوي أن أظهر بهذا .

وهنا لوح يده مستغربا وقال :

يكفيك حينما تظاهر بإشمال المدفأة أن تظاهر بأهلك . فدخل ثقابا !

إليك إذا كنت تمثل دور هاملت وهو يشق طريقه خلال نفسه المعلقة
حتى يصل إلى اللحظة التي يقتل فيها الملك فهل تجد من الضروري أن يكون
في يدك سيف حقيقى ؟ وإذا افتقدت هذا السيف فهل تعجز عن إنجاز هذا
المشهد ؟ إنك تستطيع أن تقتل الملك بغير سيف كما تستعمل أن . ل النار بغير
ثقاب . إن الذى تقتصر إلى إشعاله إنما هو خيالك .

وذهبت متظاهراً بإشمال النار . ولكى أطيل من زمن الفعل وضعت
في حجابي وجوب تكرار إشمال أعواد الثقاب الوهمية وانطماها عدة
مرات على الرغم من أني كنت أبذل جهداً كبيراً فى حجب الهواء عنها يدي

وحاولت كذلك أن أرى النار وأن أحس حرارتها ، ولكنني فشلت ، وسرعان ما شعرت بالملل ولذلك اضطررت إلى التفكير في شيء آخر أصنعه . فشرعت في تحريك الآثاث ، ثم أخذت أعد الأشياء التي في الحجرة ، ولما كنت لا أهدف إلى شيء من وراء هذه الأفعال فقد بدت أفعالا آلية .

وهنا قال المدير شارحا : وليس في هذا ما يدعو إلى الغرابة . إن أى فعل لا يستند إلى إحساس داخلي فهو فعل لا يسترعى انتباهك . إن دفع بعض الكرسي هنا وهناك لا يستغرق منك وقتاً طويلا ، ولكنك إذا كنت مضطرا إلى أن ترتب عدداً من المقاعد المختلفة الأنواع لفرض معين ، كأعدادها لبعض ضيوفك الذين لا بد أن يجلسوا تبعا لما كرم أو سنهم ووفقا لما بين بعضهم وبعض من انسجام ، فإنك قد تستغرق وقتا طويلا في تصنيف هذه المقاعد ،

ولكن تفكيرى كان قد جف ونضب معينه .

وعندما وجد المدير أن الآخرين قد هجروا كما هجرت جميعا في حجرة الجلوس وشرع يقول لنا : « ألا تنجلون من أنفسكم ؟ لو أتى أحضرت فريقيا من الأطفال هنا وقلت لهم : هذا هو بيتكم الجديد : لرايتهم كيف يتفدح خيالهم ويورى ، وستكون ألعابهم ألعابا حقيقية . أفلا يمكنكم أن تكونوا مثلهم ؟ »

وعند ذلك يقول بول شاكيا : « إن من السهل أن يقال ذلك ؛ ولكننا لسنا أطفالا ، لأنهم بطبيعتهم يرغبون في اللعب ، أما نحن فالألعاب يكون شيئا مفروضا علينا ولا بد . »

ويجيبه المدير : « هذا امر طبيعي ، فأنتم إن لم تحاولوا قدح حرارة في أعناقكم ، أو كنتم غير قادرين على إشغالها فليس عندى شيء أقوله لكم . إن كل شخص يكون فنانا حقا يشمر بالرغبة في أن يخلق في داخل نفسه حياة أخرى ، حياة اعنى وأكثر أهمية من هذه التي تحيط به فعلا . »

ويعترض جريفا قائلا : « إذا كان الستار مرفوعا وكان الجمهور بالقاعة لوجدت الرغبة ونهيات من نفسها » .

ويقول المدير وهو يعنى ما يقول : « كلا ، فإنكم إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم هذه الرغبة دون وجود هذا الاثاث ، والآن خبروني بصراحة ما الذى منكم من فعل شيء .. أى شيء ! »

ويثبت له أنه كان فى استطاعته أن أشعل النار وأن أحرك الاثاث وأن أفتح الأبواب وأغلقها ، غير أن هذه الأفعال ليست من الأهمية بالحد الذى يسترعى انتباهى . إننى أشعل النار أو أغلق الباب ثم أقف عند هذا الحد . أما إذا كان كل فعل يمد لفعل آخر ثم يبنى عليه فعل ثالث لأمكن أن يتولد عن ذلك قوة دافعة ، وتوتر طبيعى غير متكلف .

ثم لحص فورتسوف المواقف بقوله : « باختصار : إن ما تظنون أنكم تحتاجونه ليس هو هذه الحركات القصيرة الخارجية التى لها صفات الأفعال الآلية ، وإنما هو شيء أوسع مدى .. شيء أعمق وأكثر تعقيدا . »

وعند ذلك أجبت قائلا : « كلا ، ولكن أعطنا شيئا يكون مهما على الرغم من بساطته . »

ويقول لى فى شبه حيرة : « هل تعنى أن تقول إن هذا كله يتوقف على أنا ؟ من المؤكد أن التفسير لا بد أن يلتصق من الدوافع الداخلية وفى الظروف التى تقوم بالنشيل فى زحمتها ومن أجلها ، خذ مثلا فتح هذا الباب أو إغلاقه . فانت قد تصمم أنه ليس فى أكثر بساطة ولا أقل أهمية أو أكثر آلية من فعل كهذا الفعل . »

ولكن تصور أنك قابلت شخصا شديد الجنون اعتاد أن يسكن فى حجرة «أريا هذه . وأنهم أخذوه إلى قسم الأمراض العقلية . فإذا هرب المجنون وجاء فاختبأ خلف هذا الباب ، فإذا كنت تصنع ؟ وما إن وضع السؤال هذا الوضع حتى تغير هدونا الداخلى الذى حددته

المدير فلم نعد تفكر في الطريقة التي نوسع بها نشاطنا، ولم نعد نشغل أنفسنا بالصورة الخارجية لهذا النشاط ولم يعد لنا تفكير إلا في تقدير قيمة أو هدف هذا الفعل أو ذاك على ضوء المشكلة المعروضة علينا، وبدأت هيوتنا تقبس المسافة إلى الباب، وتفكر في أسلم الطرق المؤدية إليه، واختبرنا الأماكن المحيطة والتي قد تؤدي إلى هرب الشخص المجنون منه. لقد أحسست غريزة المحافظة على النفس بالخطر وبدأت تفكر عن طرق مجابهته.

وكان قانيا مستندا إلى الباب بعد إغلاقه فقفر لجأ بعيداً عنه، ولا أدري أكان ذلك منه عن عدم أم بطريق الصدقة؟ واندفعنا نحن جميعا خلفه، وراح البنات يصرخن ويهرين إلى حجرة أخرى، ثم وجدت نفسي آخر الأمر تحت منضدة وأنا أحمل في يدي مطبأة سجائر من البرنز ثقيلة الوزن.

ولم يكن عملنا قد انتهى بعد. إن الباب الآن مذاق ولكنه ليس مقلاً تماماً، ولم يكن لدينا مفتاح، ومن هنا كان أسلم الطرق أن نوحده بأرائك ومناضد ومقاعد، ثم نطلب المستشفى لكي يتخذ رجاله الخطرات اللازمة نحو إرجاع الرجل المجنون إلى المعتقل.

وأمكن أن يرفع نجاحنا في ذلك التدبير الذي تم طريقة ارتجالية من حالي الممنوعة، وذهبت إلى المدير ورجوته أن يعطيني فرصة أخرى لكي أوقد النار.

وقد قال لي دون أن يتردد لحظة واحدة: إن ماريا قد ورثت الآن ميراثا كبيرا، وإنما قد أخذت هذا المسكن، وإسها تريد أن تحتفل بمظنها السعيد فقيم حفلة تدعو إليها جميع زملائها احتفاء بهذا المسكن الجديد، وكان أسدم على صلة حسنة بكائنات لوف وموسكفين ولبو زيدوف فوعده أن يدهوم إلى الحفل ولكن المسكن كان شديداً برودة، ولم تكن التدفئة المركزية قد بدأت حتى الرغم من برودة الجو في الخارج برودة شديدة، فل كان ثمة من سبيل الحصول على قطع من الخشب لتدفئة هذا المسكن إصراراً فيه؟

لقد كان من الممكن استعارة بعض أعواد الخشب من أحد الجيران، وقد

فعرعوا فعلا في إشعال نار قليلة، ولكنها كانت تبعث دغانا عافيا، وكان لابد من إطفائها لهذا السبب، ثم كان الوقت قد أمسى متأخرا، فعرعوا في إشعال نار جديدة، غير أن الخشب كان لا يزال غضا فلم يشتعل، وكان الضيوف على وشك الحضور.

والآن دعونا نرى ماذا عاىكم صانعون أمام هذا كاء إذا كانت هذه الافتراضات التى افترضتها حقائق واقعية كلها.

ولما اتينا من عملا قال لنا المدير: إتنى أستطيع أن أقول اليوم إنكم أولا: قد صدرتم في تمثيلكم عن دافع. وإنكم تعلمون أن أى فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تديرأ داخليا، ولا بد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا. ثانيا، أن كلمة إذا أو ولو، تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال.

- ٤ -

ومعنى المدير اليوم في إحصاء الوظائف المختلفة لكلمة: إذا، أو ولو، فقال: إن هذه الكلمة مدلولها عاصا، نوعا من القوة التى أحسستوها وبذنت فيكم حافرا داخليا سريعا.

ولاحظوا أيضا كيف تم ذلك في يسر وبساطة. إن الباب الذى كان نقطة البدء في تمريننا قد أصبح وسيلة للدفاع. وإن هدفكم الأساسى وموضع اتباعكم المركز هو الرغبة في المحافظة على النفس والإبقاء عليها.

إن افتراض وجود الخطر هو أمر مشير دائما، إنه نوع من الخبرة التى تبعث الحياة فيها وتضاف إليه فى أى وقت. أما الباب والمدفأة التى ياء الجمادة إلى لاهية فيها فإنها تثير ما فقط عندما تكون مرتبطة بشئ آخر أكثر أهمية بالنفس. ليئا.

وتذكروا أيضا أن هذا الحافز الداخلى قد ظهر في غير إكراه وفى غير خداع. إتنى لم أذكر لكم أن وراء الباب رجلا مجنونا، بل على العكس من

ذلك فإني باستعمال للكلمة «لو» أو «إذا» قد أوضحت في صراحة أنني إنما أعرض عليكم مجرد افتراض، وكل ما أردت تحقيقه هو أن أجعلكم تقولون ما حساكم أن تفعلوا «لو» أن افتراض وجود رجل مجنون كان شيئاً حقيقياً، تاركاً لكم أن تشعروا ما الذي يستطيع أى شخص فى مثل هذه الظروف أن يحس به، وأتم بدوركم لم ترضوا أنفسكم ولم ترضوا أن تقبلوا الافتراض على أنه شيء حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض، وماذا كان يمكن أن يحدث لو أتى بدلا من أن أترف لكم هذا الاعتراف الصريح أقسمت لكم بأنه كان خلف الباب رجل مجنون حقا وصدقا ؟

وقلت أجيبه : «إن ما كان يحدث هو أتى ما كنت لأصدق خداعا ظاهرا كهذا .

ثم استرسل المدير فى شرحه فقال : بهذا المدلول الخاص للكلمة «لو» لا يرضىكم أحد على اعتقاد شيء بعينه ، أو عدم اعتقاده ، إن كل شيء واضح وجلى وليس فيه التواء ، لقد سئلت سؤالاً والمتظر منكم أن يجيبوا عليه فى إخلاص وإجابة محدودة .

وعلى هذا فإن سر تأثير كلمة «لو» إنما يكمن أولا وقبل كل شيء فى أنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا . بل هى على العكس من ذلك تساعد بما فيها من صدق وصرامة، وتشجعه على الشعور بالثقة فى أى موقف يقف فيه . وهذا هو السبب فى أن عامل الإثارة فى تمرينكم كان عاملا طبيعيا غير متكلف .

وهذا ينتهى بنا إلى صفة أخرى أو مدلول آخر للكلمة. ذلك أنها تبحث نشاطا آخر داخليا وحقيقيا، وهى تفعل ذلك بوسائل طبيعية . وأتم لم تجيبوا على السؤال إجابة بسيطة لكونكم ممثلين ، وذلك لأنكم شعرتم بأنكم يجب أن تجيبوا على التحدى بالأداء أو التمثيل (أى الفعل) وهذه الخاصية الهامة للكلمة «لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التى تقوم عليها طريقتنا فى التمثيل. هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط فى الإبداع وفى الفن .

حدثنا المدير اليوم قال: «رائى اربى بعنكم مشوقا الى أن نطرق ماسبق أن قلته لكم تطبيقاً عملياً سريعاً . هذا أمر صائب وخير كل الخير ، ويسعدنى أن نكون هذه هى رغبتى أنا أيضا .

« فلهوا نطرق استعمال كلمة «لوء» فى دور من الأدوار . افرضوا أنكم ترمعون تمثيل قصة مسرحية من قصص تشيكوف ، وهى تلك القصة التى تصور فلاحاً ساذجاً فك صامولة من قضيب السكة الحديد ليستعملها كقتل لخط سنارته . وقد حوكم من أجل ذلك وعوقب عقاباً شديداً . هذه الحادثة الخيالية سوف تبقى قصة مضحكة ، ولن تقطنوا حتى إلى مأساة القانون والظروف الاجتماعية الكامنة وراء هذه الحادثة المضحكة ، غير أن الممثل الذى عليه أن يؤدى دورا فى هذا الحادث لا يستطيع أن يضحك . لأنه يجب أن يتدبر ما ينطوى عليه ، أن يعيش خلال الدوافع التى حدث بالكاتب إلى كتابة قصته . والآن كيف كنتم تتناولون هذا كله ؟ » . وهنا سكوت المدير .

وظل الطائفة صامتين يفكرون وقتاً ما .

وبعد ذلك أردف المدير قائلاً : « فى لحظات الشك ، عندما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم فى حالة صمت ، تذكروا كلمة «لوء» أو «إذا» فإننا نؤلف نفسه يبدأ عمله بنفس الطريقة . وهو يسأل نفسه : ماذا يحدث «لوء» أن فلاحاً بسيطاً يخرج فى رحلة لصيد السمك وكان عليه أن يفك صامولة قضيب السكة الحديد ؟ والآن فقروا نفس الموقف واضيقوا هذا السؤال : ماذا عسانا أن نقول «لوء» أن هذه الحالة عرضت على لأحكم فيها بوصف قاضياً ؟ وأجيب أنا بلا تردد : «كنت أدين المجرم . »

فسألتى المدير : « لماذا ؟ لأنه استخدم الصامولة كقتل لحبل سنارته ؟ ، فأجيب : « بل لسرقة الصامولة . »

ويقول تورسوف موافقا : « لا ينبغي لأى إنسان بطبيعة الحال أن يسرق ولكن هل تستطيع أن تعاقب رجلا عقابا شديدا على جريمة لم يكن واعيا بها حينما ارتكبها ؟ »

وأجيبه قائلا : « لا بد أن نعمله يتحقق من أنه يتسبب في تحطيم قطار بأكله وقتل مئات من الناس » .

ويقول المدير : « من أجل صامولة واحدة صغيرة ؟ إنك لن تستطيع أن نعمله يدرك ذلك » .

قلت : « إن الرجل إنما يتظاهر بالبرامة ولكنه يفهم طبيعة عمله » .
ويقول المدير : « إذا كان الرجل الذى يقوم بدور الفلاح رجلا ذامو هبة فإنه سوف يثبت لك بتمثله أنه لم يكن يعلم أن فيما صنعه أى ذنب » .

وتابع المدير مناقشته مستخدما كل حجة ممكنة لتبرير دفاعه ، ونجح في النهاية فى إضعاف رأيي قليلا . وما أن تبين له ذلك حتى قال : « لقد أحسست نفس الدافع الداخلى الذى قد يشعر به القاضى نفسه ، فإذا أدبت هـ الدور فإن مشاعر شبيهة بهذه يمكن أن تقرب بك من الشخصية » .

ولكى تحقق هذه القراءة بين الممثل والشخص الذى يصوره عليك أن تضيف بعض التفاصيل الملموسة التى تملأ ثغرات الرواية وتنتج لها قطعا جوهرية وفعلا شائقا يجلب الأبصار .

إن الأحوال التى تكشف لكم عنها « لو » تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها ، ولهذا الأحوال تأثير قوى فى الحياة الداخلية للممثل ، وأنت بمجرد أن ترمى هذه الصلة بين حياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلى ، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة فى الحياة ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ما تكلب بأدائه فوق خشبة المسرح .

عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو ؛ ولكى تخلق ذلك

وجديدة . إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها ولا بد خلال أفعال هذا الشخص الخيّل لو أنه وضع في هذه الظروف التي تصورها الرواية .
وهنا سألته : وهل هذه الأفعال شعورية أو غير شعورية .

ويجيبني بما يأتي : اختر ذلك بنفسك . تتبع كل جزئية في العملية وقرر أنت ، أيها شعوري وأيها غير شعوري في منشئه . إنك لن تستطيع أن تحل هذا اللغز لأنك سوف لا تذكر حتى بعض اللحظات الهامة فيه . وهذه اللحظات سوف تنشأ بالجلّة أو فرادى من تلقاء نفسها . وستضئ دون أن تظن إليها ، وهي جميعا في نطاق اللاشعور .

ولكي تقتنع أسأل مثلا بعد أن ينتهي من رواية عظيمة عما كان يشعر به وهو على خشبة المسرح، وعما كان يصنعه هناك . إنه لن يستطيع أن يجيب . لأنه لم يكن واعيا بما كان يحيا فيه . إنه لا يتذكر كثيرا من اللحظات الهامة في تمثيله . وكل ما يمكنك أن تحصل عليه منه هو أنه كان يشعر بالراحة والرضا وهو على خشبة المسرح، وأنه كان يشعر بسهولة في التقام مع الممثلين الآخرين ، أما فيما عدا ذلك فإنه لا يستطيع أن يحدثك بشيء .

وستدعشه أنت بوصفك لتمثيله ، وعند ذلك يبدأ بالتدرج في إدراك بعض الأشياء التي جاءت في تمثيله والتي لم يكن واعيا بها على الإطلاق .،

ويمكننا أن نستنتج من هذا أن كلمة دلو ، هي أيضا عامل إثارة للإبداع اللاشعوري ، وأنها إلى جانب ذلك تستطيع أن تعاونا في إنجاز مبدأ أساسي . آخر من مبادئ فننا ، وهو الإبداع اللاشعوري خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية .

وإلى هنا أكون قد أوضح القول في استهالات كلمة دلو ، وارتباطها بمبدأين من أهم مبادئ طريقتنا في التمثيل . بل لعلها ترتبط ارتباطا أقوى بمبدأ ثالث كتب عنه شاعرنا الكبير بوشكين في مقالة الذي لم يتمه عن المسرحية .

ومن بين الأشياء الأخرى التي قالها في ذلك المقال ما يأتي :

إن كل مانطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات .
والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف التي يهيئها الكاتب للرواية .
« وأضيف من عندي أن ذلك هو بالضبط مانطلبه من الممثل . فأمعنوا
التفكير في هذا القول ، وساووا فيكم فيما بعد بمثل واضح أظهر لكم فيه
كيف تساعدنا كلمة « لو » على إنجازها .

أما أنا فأخذت أردد كلمة بوشكين بمختلف أنواع التجويد والتنغيم :
« إن كل مانطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات .
والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة أو التي يهيئها الكاتب
للمسرحية » .

قال المدير : كف عن هذا . لقد جعلت منها شيئاً تافهاً . ولم تكشف
بعد عن المعنى الرئيسي . عندما لا تستطيع أن تملك زمام فكرة كاملة قسمها
إلى أجزاءها المركبة ، وادرسها واحداً بعد واحد .

وسأل بول : ما الذي يعنيه قولك « الظروف المعطاة للمسرحية » .
— إنها تعني قصة التمثيلية . حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان
تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح
والإخراج والمناظر والملابس والأثاث والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل
الظروف المعطاة للممثل والتي يدخلها في حسابها عندما يخلق دوره .

وكلمة « لو » هي نقطة البداية ، هي الظروف المعطاة ، هي التطور .
وهذه الظروف لا يستطيع أن يعيش الواحد منها دون الآخر طالما كان كل
طرف من ظروف الرواية يملك صفة الإثارة الضرورية . ومع ذلك فإن
وظائف كل طرف منها تختلف عن الآخر ، فكلمة « لو » تبعث الحركة في الخيال
الساكن ، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة « لو » نفسها . وهما
معاً بالاشتراك والانفصال يساعدان في خلق عنصر الإثارة الداخلي .

ثم سأله قائلا باهتمام . « وما الذى تعنيه عبارة «صدق الانفعالات» ؟
فقال . «إنها تعنى بالضبط أن يستثمر الممثل الانفعالات الإنسانية ،
وبالأحرى المشاعر التى خبرها الممثل بنفسه . »

واستمر قائلا فى سؤاله قائلا . « وماهى المشاعر التى تبدو صادقة ؟
ويجيبه : «إننا لا نرجع العواطف التى تبدو صادقة إلى المشاعر الواقعية
نفسها بل إلى شئ قريب الصلة بها ، إلى الانفعالات التى نستعيد بها بطريق
غير مباشر ، وبدافع من المشاعر الداخلية الذاتية الصادقة . »

واليك ما يبنى لك أن عمله تطبيقا لذلك . أولا . عليك أن تتخيل
بطريقتك الخاصة الظروف المعطاة لك من المسرحية ، خطة المخرج لإخراج
الرواية ، وقصورك الفنى الخاص للرواية . هذه المواد جميعها سوف تمك
بتخطيط عام لحياة الشخصية التى عليك أن تؤدى دورها وبجميع الظروف
المحيطة بها . ومن الضرورى أن تكون مؤثنا حقيقة بالاحتمالات العامة
لحياة مثل هذه الشخصية ، ثم امتداد عليها حتى تستمر أملك وثيق الصلة بها . فإذا
تحدث فى هذا فاسرِف تجد أن الانفعالات الصادقة أو ما يسمى بالمشاعر التى
تبدو صادقة ، سوف تنمُ بطريقه تلقائية فى نفسك .

ومع ذلك فإذا أنت استعملت هذا المبدأ الثالث فى التنبيل فلا تشغل
نفسك بمشاعرك لأنها سوف تكون فى معظمها تقوم على أساس غير شعورى ،
وليس خاصة لسلطانك المباشر . واجعل كل انفعالك مركزا على الظروف
المعطاة لأن هذه الظروف فى متناول يدك دائما .

وقيل نهاية الدرس قال لنا المدير :

وأستطيع الآن أن أضيف ما قلته سابقا عن كلمة «لوه» التى لا تعتمد قوتها
على نفاذها فقط بل تعتمد كذلك على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة .
وما اعترض جريشا قائلا : « وما الذى بقى يمثل مادام كل شئ قد أعد
بوساطة الآخرين ؟ ألم يترك لنا غير الأثير التامه ؟ »

وبجبه المدير في ضيق : « ما الذى تعنيه بالأمور التافهة ؟ هل تظن أن إيمانك بقصة تخيلها شخص آخر وبعث الحياة في هذه القصة موضوع تافه ؟ ألا تعرف أن عملك في موضوع من تفكير شخص سواك أشد صعوبة من أن تفتزع أنت موضوعاً بنفسك ؟ »

نحن نعرف حالات كثيرة اكتسبت فيها رواية رديئة شهرة طالية لأن ممثلاً كبيراً قد أعاد خلقها من جديد ، نحن نعرف أن شكسبير قد أعاد خلق روايات كتبها آخرون ، وهذا هو ما تصنعه للعمل الذى يكتبه المؤلف المسرحى ، إننا نبعث الحياة فيما خفى تحت الكلمات ، إننا نضع أفكارنا الخاصة في كلام المؤلف وننشئ علاقاتنا الخاصة مع شخصيات أخرى بالمسرحية ، كما نشئ علاقاتنا الخاصة بظروف حياتهم ، ثم نقوم بعملية ترشيح داخل نفوسنا لجميع المواد التى تلقيناها من المؤلف والمخرج ، ثم نعمل فيها ونخرجها بعد أن نصيف إليها من خيالنا . وهذا تصبح تلك المواد جزءاً من نفوسنا من الناحية النفسية وحتى من الناحية الجسدية . إن انفعالاتنا حينئذ تكون انفعالات صادقة وهذا مما يجعلنا نحصل آخر الأمر على فاعلية منتجة حقيقية ، فاعلية تتصل خيوطها اتصالاً وثيقاً بكل محتويات الرواية .

« فكيف تزعم بعد ذلك أن هذا العمل الهائل مجرد شيء تافه ؟ كلا وألف مرة كلا . إن هذا خلق رف . . وهذه الكلمات أنهى المدير دروسه . »

فنا اليوم بسلسلة من الترينات التى كنا نتولى فيها بأنفسنا حل بعض مشاكل الفعل المسرحى ، كأن نكتب خطاباً مثلاً ، أو أن نظف حجرة أو أن نبحث عن شيء ضائع ، وكنا نصبرغ ذلك في كل ما يمكن أن يطرأ ببالنا من اقتراحات مثيرة . وكان هدفنا أن نفقد هذه الأفعال في ضوء الظروف التى خلقناها .

وكان المدير يوزع إلى هذه التمرينات كثيراً من الأهمية حتى لقد كان يجهد فيها نفسه طويلاً ويقبل عليها بحماسة شديدة .

وبعد أن قام بتمرين مع كل واحد منا بدوره قال :

«هذه هي بداية الطريقة السليمة ، وقد اكتشفتموها خلال تجاربكم الخاصة ، ولا ينبغي في الوقت الحاضر أن نستعين بطريقة أخرى في تناول أى دور أو رواية . ولكي تدركوا أهمية هذه البداية قارنوا بين ما قمتم به الآن ، وبين ما قمتم به في عرض الاختبار ، كنتم جميعاً ، باستثناء لحظات قليلة مبعثرة وعرضية في تمثيل ماريا وكوسيتا ، تشرعون في عملكم من نهايته لا من بدايته . لقد كنتم تصرون على أن تثيروا منذ اللحظة الأولى في تمثيلكم انفعالا شديداً في نفوسكم ونفوس مستمعيكم ، أن تقدموا إليهم بعض الصور الحية ، وأن تعرضوا في الوقت نفسه جميع مواهبكم الداخلية والخارجية ، وكان هذا الخطأ ينتهي بكم بطبيعة الحال إلى التمييع . ولكي تتجنبوا مثل هذه الأخطاء تذكروا دائماً أن عليكم عندما تشرعون في دراسة كل دور أن تجمعوا أولاً كل المواد التي لها به صلة وأن تضيفوا إليها الكثير من خيالكم حتى تظهروا في النهاية بشيء يشبه الحياة ويسهل على الناس الإيمان بما تفعلون ولا تشغلوا بالك بمشاعرهم في البداية لأنهم سوف تطفو على السطح من تلقاء نفسها ، إذا أتم أعدتكم لها ظروفكم الداخلية وجعلتموها ظروفًا صادقة صحيحة ..

الفصل الرابع

الخيال

- ١ -

طلب منا المدير اليوم أن توجه إلى مسكنه للاستماع إلى درسه هناك ؛ وبعد أن أجلسنا في مقاعد مريحة بحجرة مكتبه قال :

« تعرفون الآن أن عملكم في رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة « لو » ، فهي بمثابة الرافعة ترفعنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال . وما الرواية التمثيلية وما الأدوار التي فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف ، وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات « لو » ، ومن مجموعة من الظروف التي اخترعها خياله أيضاً ، فليس ثمة ما يسمى واقعا أو حقيقة على خشبة المسرح ، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي ، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي . وفي هذه العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى . » ثم أشار إلى جدران حجرة مكتبه التي كانت مغطاة برسوم من كل ما تصوره من مناظر المسرح ثم قال : « انظروا : كل هذه أعمال فنان أثير عندي ، وهو الآن ميت . لقد كان رجلا غريبا يجب أن يضع رسوماً لمناظر روايات لم تكتب بعد . خذوا مثلاً هذا الرسم الذي يمثل منظر للفصل الأخير من رواية لتشيكوف كان يفكر في كتابتها قبل موته حول بعثة كشفية فقدت في مجاهل المنطقة الشمالية الجليدية . »

ثم قال المدير : « من كان يعتقد أن هذه الرسوم قد صورها رجل لم يحدث له طول حياته أن يخرج عن حدود ضواحي موسكو ؟ لقد رسم منظرأ من مناظر الأقاليم القطبية من رحي مارآه حوله هنا في فصل الشتاء ، ومن رحي

القصص والمنشورات العلمية والصور الفوتوغرافية . ومن كل هذه المواد خلق خياله هذه الصورة . .

ثم وجه المدير بعد ذلك انتباهنا إلى حائط آخر عليه مجموعة لمناظر طبيعية خلوية وهي في هيات مختلفة ، في كل واحد منها صف من المنازل الصغيرة الجذابة إلى جوار غابة صغيرة من شجر الصنوبر — وهي كلها لا تختلف إلا في الوقت من السنة وفي اليوم والساعة وحالات الجو . فإذا بعدت قليلا وجدت على الحائط نفس المنظر وليس فيه إلا أرض جرداء إلى جوارها بحيرة وبعض أنواع من الأشجار . وواضح أن الفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التي يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر . فهو في كل صورة كان يبنى ويغير من أشكال المنازل والقرى ويبدل وجه المقع الذي يصوره ويحرك جباله .

وقال — وهو يشير إلى الرسوم والصور الأخرى :

« وهنا بعض صور وتخطيطات لرواية لا وجود لها تدور حول الحياة بين الكواكب ؛ ولكن يرسم الفنان صوراً كهذه لا ينبغي أن يكون لديه الخيال الخصب ، بل يجب أن يكون لديه حسن التخيل أيضا .
وهنا سأل أحد الطلبة : « وما الفرق بينهما ؟ »

فأجابه المدير : الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث ، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت ، والتي لن توجد أبدا . ومع ذلك كيف يعلم ؟ ربما أتبع لها أن توجد . إن التخيل عندما خلق البساط الطائر لم يكن في الدنيا من يدور بخلافه أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير مخلقا في الفضاء . إن كلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للرسام ههما .

وهنا سأل بول : « وللمثل أيضا ؟ »

« ماذا تظن ؟ إن كاتب الرواية المسرحية يمد الممثلين بكافة ما يحتاجون

إلى معرفته في القصة ؟ هل تستطيع في مائة صفحة أن تعطى سجلا وافيا عن شخصيات الرواية ؟ وهل يستطيع الكاتب مثلا أن يعطي تفاصيل كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء الرواية ؟ وهل يدرك تعرف ماذا حساه يحدث عقب انتهائها ، أو ماذا يحدث خلف المناظر ؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في تعليقاته . وكل ما تجده في نسخة الرواية هو نفس شخصيات المشهد الماضي بالإحاطة إلى : « يتر » ، أو يخرج يتر » . ولكن أحدا لا يمكن أن يظهر في الهواء أو يختفي في الهواء ، ونحن لا نؤمن أبدا بأى فعل يفهم بصفة عامة مثل فلان نهض أو فلان يمشي إلى أعلى وإلى أسفل في حالة هياج أو فلان يضحك أو يموت . وحتى خصائص الشخصية التي تعطى في عبارات مقتضبة مثل : « شاب في مستقبل العمل مقبول المنظر يفرط في التدخين » ، يصعب أن يكون أساسا كافيا لحاق صورة تأنيبه عن مظهرها الخارجي وطباعها وطريقتها في المشي .

وينسأله : « وماذا عن كلام الرواية ؟ هل يكفي مجرد حفظ هذا الكلام ، ؟
ويجيب المدير : « وهل يستطيع هذا الكلام أن يرسم لك شخصيات الرواية وأن يعطيك درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم ؟
كلا ، إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويسبر غوره ، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل » .

وفي هذه اللحظة توقف الدرس نظر الرواية غير متوقعة من ممثل أجنبي مشهور من ممثلي المسائي ، أخذ يحدثنا عن شتى انتصاراته . وبعد انصرافه قال لنا المدير وعلى وجهه ابتسامة : « لقد كان « ينزع » ، طبعاً ، ولكن رجلاً سهلاً التأثير مثله يؤمن حقيقة بما يلفقه وينسجه له خياله » .

إننا نحن الممثلين معادون أن نطرز الحقائق بتفاصيل مستمدة من حياتنا لدرجة تجعلنا نتأثر بهذه العادة في حياتنا اليومية ؛ وهذه التفاصيل المنميلة ضرورة من ضرورات المسرح وإن بدت من الفضول في واقع الحياة ، وعندما نكون بصدد الحديث عن عبقري لا يمكنك أن تقول إنه يكذب ،

بل هو يرى الحقائق بعين تختلف عن عيوننا . وهل من العدل أن نلومه إذا كان خياله يجعله يضع على عينيه منظاراً ووردياً أو أزرقاً أو رمادياً أو منظاراً أسوداً ؟

إننى يجب أن أعترف أننى أنا نفسى يلزمنى أن أكتب من وقت لآخر عندما أكون مرضاً وأنا فتان وخرج لمعالجة دور من الأدوار أو رواية من الروايات التى لا تستهوينى ، إذ تثبل جميع ملكاتى الإبداعية فى مثل هذه الحالة .

ولما كان لا بد لى من عامل من عوامل الإثارة فأتى أشرح فأذكر لكل إنسان حولى أتى شديد الطرب والإعجاب بالعمل الذى أمارى . وأجدنى مضطراً أن أتبع كل ما يمكن أن يكون موضع اهتمام وأخر به . وبهذه الطريقة يستفز خيالى . فإذا كنت وحدى فلا يمكن أن أبذل كل هذا الجهد ، أما إذا كنت أعمل مع الآخرين فيلزمى فى هذه الحالة أن أؤيد أكاذيبى تأييداً مادياً . وكثيراً ما يكون فى وسع الإنسان استخدام هذه الأكاذيب كأداة لدور من الأدوار أو لإخراج رواية من الروايات . وهنا يسأله بول فى شيء من الخجل . وإذا كان الخيال يلعب مثل هذا الدور الهام فى عمل الممثل فإذا يكون من أمر الممثل إذا افتقده ؟

ويجيبه المدير : « إنه يجب أن ينميه ، وإلا فيجب أن يترك المسرح . فإن لم يفعل فإنه سوف يسقط فى أيدي المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالهم الخاص ، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج . أليس الأفضل له أن يتحدث لنفسه خيالاً من عمله هو ؟ »

فقلت : « أخشى أن يكون ذلك صعب التحقيق » .

فقال المدير : « إن المسألة تتوقف على نوع الخيال الذى تستحدثه ، فالنوع الذى يملك عنصر المبادأة — أى الذى يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار ،

يمكن أن يتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص ، وسوف يعمل بثبات وفي غير ملل ، سواء أكنت نائمة أم مستيقظا . وثمة ذلك النوع الذى يقتصر إلى عنصر المبادأة ولكنه يسهل إثارته واستمراره فى العمل حالما يواتيه شئ من الإيحاء . أما النوع الذى يستجيب للإيحاء . فهو نوع موقفا أمام مشكلة شديدة الصعوبة . إذ تكون الإيحاءات التى يتلقاها الممثل فى هذه الحالة مجرد إيحاءات خارجية شكلية ، فإذا ابتلينا بمثل هذا الممثل ، يكون طريق تطور الفعل مشحونا بالصعوبات ولا يكون لنا إلا أمل ضعيف فى النجاح ، إذا بذل هذا الممثل مجهودا كبيرا .

هل هو من النوع الذى يمكن أن يوحى إليه ؟

هل يمكن أن يتطور من تلقاء نفسه ؟

هل خيالى من النوع الذى يملك عنصر المبادأة ؟

إن هذه الأسئلة تشغلنى دائما . فى أخريات ليلة أمس أغلقت على حجرى وجلست على أريكة وثيرة ومن حولى الوسائد ، وأغلقت عيني ، وبدأت أرتمل كلاما ألقيه بالبدية . غير أن بقما حمراء مستديرة أخطت تمر عبر عيني المضمضتين فتعوق انتباهى ، وهنا أطفأت نور الحجرة إذ تخيلت أنه السبب فى مثل هذه الأحاسيس .

ترى ، ما الذى ينبئ أن أفكر فيه ؟ لقد سرحت بى خيالى إلى غابة كبيرة من أشجار الصنوبر وهى تتأبل فى إيقاع ورشاقة فى نسيم رقيق ، وقد خيل إلى أنى أنفسم الهواء الطلق . .

فيا عجباً . . . كيف يمكن فى كل هذا الهدوء أن أسمع دقات ساعة . . ؟

أقد استغرقت فى النوم .

أما كيف حدث هذا فقد تحققت طبعاً أنه لا ينبئ لى أن أتخيل الأشياء دون أن يكون لى هدف وراء هذا التخيل .

ولذلك حلقت في طائرة رفعتني فوق قم الأشجار مصعدة فوق الحقول
والأنهار والمدن... وهي لا تزال ترسل دقاتها في أذني. ترى من ينبعث
هذا الشخير؟ ليس مني بكل تأكيد.. أتراني قد أغفيت؟ هل مضى على
وقت طويل وأنا نائم؟ إن الساعة تدق الثامنة..

— ٢ —

لقد كنت شديد الحزن لفشل المحاولات التي بذلتها في تدريب خيالي
بالمزول، حتى لقد أخبرت المدير بكل شيء في درسنا اليوم.

وقد قال لي مفسرا: إنك لم تنجح لأنك وقعت في جملة أخطاء: وأهم
هذه الأخطاء أنك أجبرت خيالك وأكرهته بدلا من أن تروضه وتلاطفه.
ثم حاولت أن تفكر دون أن يكون لديك موضوع هام للتفكير فيه. أما
الخطأ الثالث فهو أن أفكارك كانت سلبية في حين أن الإيجابية في الخيال
أمر بالغ الأهمية. والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل، ثم يأتي بعد
ذلك الفعل الخارجي.

وهنا أوضحت أنني كنت إيجابية بشكل ما — وذلك لأنني كنت طائرا
فوق الغابات بدرجة فائقة من السرعة.

وعندئذ سألني المدير: عندما تكون مضطجعا في استرخاء وراحة داخل
قطار سريع فهل تكون وأنت هكذا في حالة إيجابية؟ إن قائد القاطرة
قائم بعمل، وهو بهذا شخص موجب. أما المسافر فلا يعمل، وهو بهذا
شخص سالب، وأنت إذا كنت مشغولا بعمل هام، كان كنت تتكلم
أو تناقش أو تكتب تقريرا في أثناء سير القطار، ففي هذه الحالة يحق لك
بطبيعة الحال — أن تحدث عن الفعل والأمور الإيجابية. كذلك وأنت.
طائر في طائرتك كان قائد الطائرة هو الذي يعمل، ولكنك لا تصنع شيئا.
أما إذا كنت واقفا في ركن المراقبة، أو كنت تلتقط بعض الصور
الطبوغرافية، فيصح أن تقول أنك كنت في حالة إيجابية.

ودعما استطعت أن أقصر لكم الأمر بوصف المرحاة المفضلة التي تفرم بها ابنة أختي الصغيرة إذ تسألني قائلة : « ماذا تصنع ؟ »

فأقول لها : « إنني أشرب الشاي »

فتقول : « إذا كان الذي تشربه زيت خروع فكيف كنت تشربه ؟ »
وعندئذ فأنا مضطر أن أذكر طعم زيت الخروع وأن أظهر لها الغثيان الذي أشربه . وعندما أنجح في ذلك تملأ الطفلة الصغيرة الحجرة بضحكاتها .
ثم تسألني ابنة أختي « على أي شيء تجلس ؟ »

فأقول : « على كرسي » .

فتقول : « وإذا كنت جالسا على موقد مشتمل فإذا كنت تصنع ؟ »
وعندئذ اضطر إلى اعتبار نفسي جالسا على موقد مشتمل وأحاول أن أفكر كيف أقتذ نفسي من الموت حرقا ، وعندما أنجح في مثل ذلك تشفق الطفلة علي وتصرخ قائلة : « إنني لا أريد أن أستمري في هذا المراح » . فإذا رأيته أستمري في تمثيل المحزن انتهى بها الأمر إلى الانفجار في البكاء .

فلماذا لا تفكرون في لعبة من هذا النوع كتمرين لإثارة فاعليتكم وبالأحرى الناحية الإيجابية فيكم ؟

وعندئذ قاطعتي لأوضح أن هذا من قبيل المحاولات البدائية الفجة ، ولأسأله كيف السبيل إلى تنمية الخيال بطرق أكثر احتيالا ودهاء .

ويجيبني المدير قائلا : لا تتعجل في الوقت متسع لما تريد أن تعرف ، أما الآن فنحن في حاجة إلى تمرينات تتصل بالاشياء البسيطة التي نجعل بنا .

خذحجرة الدراسة هذه مثلا . إنها حقيقة واقعة ، افرض أن جميع ما يحيط بنا من أستاذ وطلبة سيظلون كما هم . والآن وبكلمتي السحرية - لو - سأضع نفسي على متن الخيال مع تغيير شيء واحد فقط هو الساعة التي نحن فيها . ولنقل إن الساعة الآن ليست الثالثة بعد الظهر ولكنها الثالثة بعد منتصف الليل .

استعمل خيالك إذن في تحرير درس يستمر حتى هذه الساعة المتأخرة .
أن سلسلة كاملة من النتائج سوف تتولد من هذا الموقف البسيط ، في منزلك
ستكون أسرتك قلقه عليك إذ ليس هناك تليفون تستطيع أن تعلمتهم بواسطته
وسوف يصبح طالب آخر عن الظهور في حفل كان متوقعا أن يظهر فيه ،
وثالث يعيش في الضواحي ولا يدري كيف يصل إلى بيته ، فقد
توقفت القطارات .

إن كل هذه الأشياء تحدث تغيرات خارجية وتغيرات داخلية أيضا . إنها
تضفي صبغة خاصة على ما تصنعه .

ولنجرب الموضوع من زاوية أخرى .

لنفرض أن الساعة هي الآن الثالثة بعد الظهر . ولكن الذي تغير هو
الوقت من السنة . . وأتينا الآن في الربيع بدلا من الشتاء . والهواء جميل
والحرارة مرتفعة في الخارج حتى في الظل .

أتى أراكم بتسمون بالفعل ، إنكم بعد انتهاء درسكم سيكون لديكم
بعض الوقت الذي تمشون فيه قليلا ، ففكروا ماذا تنوون أن تفعلوا . ووقفوا
بين ما تقررونه في ذلك وبين الافتراضات اللازمة ، وهكذا يكون لديكم مرة
أخرى الأساس لتبرير آخر . .

إن هذا هو مجرد مثل من أمثلة عديدة لا تحصى في كيفية استخدام القوى
التي تتطوون عليها لتغير الأشياء المادية المحيطة بكم . فلا تحاولوا أن تختصروا
من هذه الأشياء ، بل على العكس حاولوا أن تدخلوها في حياتكم المتخيلة .

إن ذلك النوع من التحول له مكان حقيقي في هذا النوع من تمريننا
الأقرب ألفه إلينا . إننا نستطيع أن نستخدم كراسي عادية لتختلط أي شيء . يتطلب
منا خلقه خيال المؤلف أو المخرج ، سواء كان ذلك منازل أو ميادين أو سفنا
أو غابات ، ولن يضربنا أن نجد أنفسنا عاجزين عن الاعتقاد بأننا قد نجد
الشعور الذي يشبه الكرمي فينا . .

قال لنا المدير في بداية الدرس اليوم : « لقد تناولت تمريناتنا عن تطوير الخيال حتى هذه اللحظة سواء على نطاق واسع أو نطاق ضيق - حقائق مادية مثل الآثاث ، أوحقائق الحياة ، كفصول السنة مثلا ، أما الآن فسننقل عملنا إلى ميدان آخر ؛ سنهمل ما أمكن ما اتصل بملايسات الزمان والمكان والفعل . وسنقومون بالعمل كله بوساطة عقولكم مباشرة ، ثم التفت إلى وقال : « والآن ، في أى مكان تريد أن تكون وفي أى زمان ؟ ، قلت : « في حجرتي وفي الليل .. »

فقال : « حسن . إذا كان لى أن أوجد في تلك الامكنة فسيكون بما لا يفر منه بالقياس إلى أولا أن أسعى إلى المنزل وأن أصعد السلام الخارجية وأن أدق الجرس ، وباختصار ، سأمضى خلال سلسلة من أعمال يقتضيها وجودى في حجرتى .. »

— « هل رأيت (أكرة) الباب التى لا بد من القبض عليها ؟ ، وهل أحسست بها وهى تدور ؟ وهل انفتح الباب ؟ والآن أى شيء أمامك ؟ ، — « أمامى مباشرة إحدى المقصورات وبالأحرى حجرة مكتب ؛ — « ما الذى تراه إلى اليسار ؟ ، — « هاتان أريكة ومنضدة .. »

— « حاول أن تمشى ذهابا وجيئة ، بحيث لا تبارح الحجره ؛ فم تفكر ؟ ، — « ولقد رأيت خطاها وتذكرت أنني لم أرد عليه فشعرت بالخروج .. » ثم قال المدير : « من الواضح أنك في حجرتك . والآن ماذا أنت معترم أن تصنع ؟ ،

فقلت : « الأمر يتوقف على الساعة من الوقت التى أكون فيها . ، فقال في لهجة استعسان : هذه ملاحظة معقولة . دعنا نتفق على أن الساعة هى الحادية عشرة مساء .

قلت : « إنه أحسن وقت ، حيث يحتمل أن يكون جميع من في المنزل
نائمين .. »

فقال : « ولماذا ؟ هل تريد ذلك الهدوء بصفة خاصة ؟ »
قلت : « لأفزع نفسي إنني مثل قراجيدى ؛ أعنى من مثلى المأسى .. »
قال : « إنه لمن الخطأ أن ترغب في استخدام وقتك لفرض ضعيف كهذا ،
فأهـي خطتك التي تتخذها في سبيل إقناع نفسك ؟ »
قلت : « سأقوم بتأدية دور من أدوار المأسى أمثله لنفسى ولنفسى فقط .. »
— « أى دور ؟ عطيل ؟ »

فصرخت : « أوه .. كلا ، إنى لا أستطيع أن ألعب دور عطيل في حجرى
الخاصة ، حيث لكل ركن من أركانها إيماءاته ، وقد لا ينتهى هذا إلا إلى أن
أعيد ما أدبته من قبل .. »

فسألنى : « إذن ماذا تعتزم أن تمثل ؟ »
ولم أجب على سؤاله ، لأننى لم أكن قد عقدت العزم على شيء ، ولذلك
سألنى : « وما الذى تفعله الآن ؟ »

قلت : « إننى أبحث في الحجرة فربما أمكن أن يلهمنى أى شيء عارض
بخلق خطة ما .. »

فاستحسنى قائلاً : « حسن ، ألم تفكر فى شيء بعد ؟ »
وبدأت أقول معبراً بصوت مرتفع : « فى آخر حجرى يوجد ركن
مظلم ، حيث يوجد خفاف يصلح تماماً لكي يشق إنسان ما نفسه فوقه « فلو .. »
أردت أن أشق نفسى فكيف أقوم بهذه المهمة ؟ »

فاستمعنى المدير قائلاً : « نعم ، وبعد ؟ »
قلت : « أول شيء بطبيعة الحال هو أن أجد حبلاً أو حزاماً أو سيراً
من الجلد .. »

— « والآن ماذا تصنع ؟ »

— « إننى أبحث فى الأدراج وعلى الرفوف وفى الحجرات لأعثر على
سير الجلد . »

— « وهل وجدت شيئا ؟ »

— « نعم لقد وجدته . ولكن لسوء الحظ كان الخطاف قرييما من الأرض
وقد ماضى سوف تلسان الأرض . »

— « هذا شيء غير ملائم . إذن فأبحث عن خطاف آخر . »

— « ليس ثمة خطاف آخر يمكن أن يحملنى . »

فقال : « ربما كان من الآوفاق أن تبقى حيا وأن تشغل نفسك بالبحث
عن شيء آخر أكثر أهمية وأقل إثارة . »

قلت : « لقد نصب خيالى . »

فقال : « ليس فى ذلك ما يدعو إلى الغرابة فإن عقدتك لم تكن عقدة
منطقية وقد يكون من الصعوبة بمكان أن تصل إلى نتيجة منطقية تدفع بك
إلى الانتحار ، لأنك كنت تفكر فى أسلوب تمثيلك ، فكان من الطبع
أن يحزن خيالك عندما تطلب إليه السير من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية
مشكوك فيها إلى نتيجة خرقاء ، ومع ذلك فقد كان هذا القرن لبساحا لطريقة
جديدة لاستخدام خيالك فى مكان كل شيء فيه مألوف لك . ولكن ماذا
تفعل إذا ما طلب منك أن تخيل حياة غير مألوفة لك ؟ »

افترض أنك تقوم برحلة حول العالم ، فهذه رحلة لا ينبغي لك أن تفكر
فيها بصورة عامة أو « بشكل عام » أو « على وجه تقريبي » ، لأن مثل هذه
الاصطلاحات لا تمت إلى الفن بصلة . لا بد أن تقوم بها بكل التفاصيل
المناسبة لعمل كبير كهذا . ويجب أن تكون منطقيا دائما ولا تفعل إلا
الأشياء الملائمة على الدوام ، فإن ذلك يساعدك فى أن تقرب بين الأحلام
المراوغة غير المتماسكة وبين الحقائق الثابتة المتماسكة .

والآن أريد أن أشرح لك كيف تستطيع أن تستخدم القرينات التى

كنت تقوم بها في تكوينات مختلفة ، تستطيع أن تقول لنفسك : سأكون مجرد متفرج عادي ، وسأرقب ما يصوره لي خيالي عندما لا آخذ من هذه الحياة المتخيلة بنصيب .

أو إذا عرمت على أن تشارك في نشاط هذه الحياة المتخيلة فمليك أن تصور في ذهنك صورة شركائك وصورتك معهم . وهكذا تصبح من جديد متفرجا سليا ، وبالأحرى متفرجا لا يعمل عملا . وأخيرا سوف تتعب من مجرد كونك متفرجا ، وستدفعك الرغبة إلى العمل . فإذا أصبحت شريكا فعلا في هذه الحياة المتخيلة فلن تعود إلى رؤية نفسك ، بل سترى فقط ما يحيط بك . وستستجيب له داخليا لأنك جزء حقيق منه .

— ٤ —

بدأ المدير ملاحظاته اليوم بأن ذكر لنا ما ينبغي لنا أن نعله دائما عندما يفعل المؤلف والمخرج وغيرهما من يعملون في إخراج مسرحية بعض الأشياء التي نحتاج إلى معرفتها .

وأولا : ينبغي أن يكون لدينا سلسلة متصلة الحلقات من الظروف المفترضة التي نقوم بتربيتها في خلالها . ثانيا : يجب أن يكون لدينا خيط متين من المربيات الداخلية المرتبطة بهذه الظروف حتى يتيسر أن نتبع لنا ، وإذ لا بد أن تكون إما على علم في أثناء كل لحظة من لحظات وجودنا على خشبة المسرح . وفي أثناء كل لحظة من اللحظات التي تتطور فيها وحدات الرواية بالظروف الخارجية المحيطة بنا ، وبالأحرى جميع المناظر المادية وتركيبات الإخراج ، وإما على علم بسلسلة الظروف الداخلية التي تخيلناها بأقنسا لكي نوضح أدوارنا .

وسوف تألف من جميع هذه اللحظات سلسلة غير متقطعة من الصور هي أشبه بشرط من الصور المتحركة . وطالما كنا قائمين بتشيئنا بطريقة إبداعية خلاقة فإن هذا الشرط من الصور المتحركة سوف ينتشر ويعرض .

على شاشة رؤيتنا الداخلية جاعلاً الظروف التي تتحرك فيها واضحة جلية .
أضف إلى ذلك أن هذه الصور الداخلية تخلق مزاجاً نفسياً موافقاً وتثير
الانفعالات ، بينما تمسك بنا داخل حدود الرواية .

وسألنا المدير بخصوص هذه الصور الداخلية قائلاً : : هل من الصحيح
أن نقول إننا نشعر بها في داخل نفوسنا ؟ إننا نملك الملكية التي تجعلنا نرى
الأشياء غير الموجودة ، وذلك بأن نخلق منها صورة ذهنية . خذوا مثلاً
هذه النجفة (الزيا) إنها توجد خارج ذاتي . وأنا أنظر إليها ، فيخيل إلي .
أبني أرسل إليها بما يمكن أن نسميه حساسات بصرية ، فإذا أغمضت عيني .
رأيت هذه النجفة مرة أخرى على شاشة رؤيتي الداخلية .

وهذه العملية نفسها تحدث لنا إذا استبدلنا الأصوات بالمرئيات ، فنحن
نسمع أصواتاً متخيلة ، ومع ذلك نشعر بأن مصادر هذه الأصوات في أغلب
الحالات هي خارج نفوسنا .

وتستطيع أن تتخبر هذا بطرق مختلفة ، كأن تعطى بياناً مطابقاً لجميع
حياتك في شكل صور تتذكرها . . وقد يبدو لك هذا صعباً ، ولكنني
أحسب أنك سوف تجد أن هذا العمل ليس في الواقع عملاً معقداً بالدرجة
التي كنت تظن . وعندئذ سأل طلبة كثيرون : ولماذا يحدث هذا ؟

فقال المدير : لأنه بالرغم من أن مشاعرنا وتجاربنا العاطفية هي مشاعر
وتجارب يمكن أن تتغير ولا يمكن اقتناصها والتبصير عليها فإن الذي رأيتوه
هو من المادية بأكثر مما تصورون ؛ وثبات الصور المتخيلة والتصاقها
بذاكرتنا البصرية أسهل بكثير من ثبات الصور المادية ويمكننا
استدكارها وقتما نشاء .

وعندئذ قلت : وعلى هذا فالمشكلة كلها هي في كيفية خلق صورة كاملة .
فقال المدير وهو ينهض لينصرف : هذه مشكلة سوف تناقشها المرة القادمة .

قال المدير وهو يدخل حجرة الدراسة اليوم : « هيا بنا نفشى صورة متحركة من الخيال ؛ وسأختار موضوعا سليا ، لأن مثل هذا الموضوع يتطلب مزيدا من العمل . ولست فى هذه النقطة أهتم بالفعل ذاته قدر ما أهتم بكيفية تناوله ، ومن أجل هذا أقترح عليك يا بول أن تحيا الحياة التى تحياها شجرة . »

ويقول بول فى حزم : « حسن . إننى شجرة . شجرة بلوط عجوز ، ومع ذلك ، ومع كونى قلت هذا ، إلا أننى لا أعتقد ما قلت . »

فقال المدير مقترحا : فى هذه الحالة لماذا لا تقول لنفسك إننى أنا . ولكننى لو ، كنت شجرة بلوط عجوز موجودة فى ظروف معينة ، فإذا كنت أصنع ؟ ثم قرر فى أى مكان تكون : هل تكون فى غابة أو فى مرج أو فوق قمة جبل ؟ وبالأحرى فى أى مكان يكون له تأثير أكبر فى نفسك . »
وعقد بول ما بين حاجبيه وقرر أخيرا أنه كان واقفا فى مرج مرتفع قريبا من جبال الألب ، وعن يساره قصر راجس على مرتفع من الأرض .
وسأله المدير : « ماذا ترى بالقرب منك ؟ »

قال بول : « أرى فوق غطاء كثيفا من الأوراق ذات الخفيف .
فقال المدير موافقا : « حقا إن لها الخفيفا مسموحا ، إذ لا بد أن الريح هناك قوية فى كثير من الأحيان . »

واستمر بول يقول : « أما بين أغصانى فإننى أرى بعض أعشاش الطيور ، ثم أخذ المدير بعد ذلك يبحث على أن يصف كل جزئية من جزئيات كيانه المتخيل بوصفه شجرة بلوط . »

وعندما جاء دور ليو اختار لنفسه شيئا عاديا ليس فيه ما يبحث على الإلهام ؛
لقد قال إنه كوخ فى متزه كبير .

فسأله المدير : « وماذا ترى ؟ »

فأجاب : « المنتزه . . »

فقال المدير : « ولكنك لا تستطيع أن ترى المنتزه كله مرة واحدة . لابد أن تقرر بصفة محددة ، أى شيء تراه أمامك مباشرة ؟ »

— « سياجا ،

— « أى نوع من السياج ؟ »

فصمت ليو ، ومن ثمة سأله المدير : « من أى شيء هذا السياج ؟ من الحديد المزهر مثلا ؟ »

« صفه . . . اذكر مارسمه . . »

وأخذ ليوبدير أصبعه على المائدة فترة طويلة . وكان واضحا أنه لم يفكر فيما قال .

فقال له المدير : « إننى لا أفهم . لابد أن تصف السياج بصورة أكثر وضوحا ، وكان ظاهرا أن ليو لا يبذل أى مجهود ليحرك خياله ، وكنت أعجب أى فائدة يمكن أن ترجى من مثل هذا التفكير السلبي ، ولذلك سألت المدير عن ذلك فشرح هذه النقاط التى يجدر ملاحظتها . فإذا كان خيال الطالب فى حالة سلبية ولا يريد أن ينشط ، سألته بعض أسئلة بسيطة لا يجد بدا من الإجابة عنها لأن أحدا يتخاطبه ، فإذا ما استجاب دون تفكير لم أقبل منه الإجابة : ولكى يعطى إجابة أكثر إقناعا فإن عليه إما أن يحرك خياله وإما أن يتناول الموضوع تناولا ذهنيا وبوساطة التفكير المنطقي . فكثيرا ما يهيا عمل الخيال ويوجه بهذه الطريقة الذهنية الراحية . إن الطالب يرى شيئا ما سواء فى ذاكرته أو فى خياله . إن أمامه بعض الصور المرئية المحددة . إنه يعيش فى حلم لبرهة قصيرة . وهو لا يكاد يلتق سؤالا بعد ذلك حتى تتكرر العملية . وبسؤال ثالث ورابع تتقوى وتطول هذه البرهة القصيرة حتى تصبح

شيئا يشبه الصورة الكاملة ، وربما كان ذلك في البداية شيئا غير هام ، غير أن الجانب القيم فيه هو أن الصورة المتوهمه قد تم نسجها من مادة الصور الداخلية التي تصورها الطالب نفسه ، وما دمنا قد حققنا هذا مرة فإن الطالب يستطيع أن يكرر هذه العملية مرة أو مرتين أو مرات . وكلما استعادها انطبعت وتأصلت جذورها في ذاكرته ، وطاشها عيشة أبعد غوراً وأكثر عمقا .

على أننا نجد أنفسنا أحيانا إزاء أنواع من الخيال الراكد البليد الذي لا يستجيب لأقل الأسئلة بساطة . وفي هذه الحالة لا يكون أمامي غير طريق واحد هو أنني لا أكتفي بإلقاء السؤال بل أوحى إليه بالإجابة ، فإذا استساغ الطالب أن يستخدم هذه الإجابة كانت له هذه بداية يدا منها ، وإذا لم يستطيع فسيغير الإجابة ويضع من عنده شيئا آخر بدلا منها . وفي كلتا الحالتين سيكون مضطرا أن يستخدم رؤياه الداخلية ، وسيكون من ذلك في النهاية شيء له كيان متوهم ، حتى ولو كانت مادته ليست جميعها من خلق الطالب ، وقد لا تكون النتيجة مرضية تماما إلا أنها حققت شيئا والسلام . وقيل أن يقوم الطالب بهذه المحاولة لم يكن في حين ذهنه أى صورة ما ، أو قل إن ما كان يتصوره كان شيئا غامضا ومختلطا . أما بعد المحاولة التي بذلها فإنه أصبح يستطيع أن يرى شيئا محددا وواضحا . لقد أصبحت التربة مريأة بحيث يستطيع المعلم أن يذرفها بذورا جديدة . وهذه للتربة هي اللوحة التي سوف ترسم عليها الصورة ، وفوق ذلك فقد تعلم الطالب الطريقة التي يستطيع أن يمسك بخياله ويلقى إليه بالمشاكل التي يوجه بها عقله . وسوف يعتاد مكافحة السلبية والجود وقصور الخيال عن قصد وفي تزو ، وهذه خطوة طويلة إلى الامام .

استمر العمل اليوم في نفس التمرينات التي تنمي بها خيالنا .
وقد قال المدير ليول : « قلت لي في درسنا الأخير من أنت وأين كنت

وماذا رأيت بينك الداخلية . والآن حدثني عما تسمع أذنك الداخلية بوصفك شجرة بلوط متخيلة .

ولم يكن بول يستطيع أن يسمع شيئاً في أول الأمر ، ومن ثمة سأله المدير : « ألا تسمع شيئاً من حولك في المرح ؟ »

وعندئذ قال بول : إنه يسمع أصوات الضأن والبقر وهي تقضم الحشيش وصلصلة أجراس البقر وثرثرة النساء وهن يسترخن بعد عملهن في الحقول . فقال له المدير باهتمام : « الآن أخبرني عن العهد الذي يمر في هذا كله في خيالك ؟ »

واختار بول عهد الإقطاع .

فقال المدير : « وهل تسمع وأنت شجرة عجوز أصواتاً تعد من الصفات المميزة لهذا العهد ؟ »

فتأمل بول برهة ثم قال : « إنه يسمع صوت شاعر متجول في طريقه إلى حقل في القصر المجاور . »

فسأله المدير : « لماذا تقف وحدك في حقل . ؟ »

وهو بول وقوفه بما يأتي : « إن جميع الأكثة التي تقف فيها شجرة البلوط هي أكثة وحيدة منفردة كانت فيما مضى مغطاة بغابة كثيفة غير أن البارون صاحب القصر القريب كان في خطر من هجوم عدو ما ، ولما كان يخشى أن تكون غياً لجنود أعدائه فقد قطع أشجارها ولم يسمع بوجود شيء فيها إلا هذه الشجرة العجوز القوية ، وذلك لكي تظل عينا تنبع تحتها . وتمدد قطعان البارون بما يلزمها من ماء . »

وبعد ذلك أتى المدير ملاحظاته قائلا : « على وجه العموم فدوانا - لاى سبب ؟ - سؤال بالغ الأهمية . إنه يرغبك على أن توضح تأملاتك ويوحى إليك بالمستقبل . ثم هو يدفعك إلى القفل . إن شجرة ما لا تستطيع بطبيعة الحال

أن يكون لها هدف إيجابي . ومع ذلك فقد يكون لها أهمية إيجابية ويمكن أن تستخدم غرضاً معيناً .

وهنا تدخل بول قائلاً : « إن شجرة البلوط هي أعلى نقطة في الجهة التي هي فيها ، ومن هنا يمكن أن تستخدم مكاناً للمراقبة أو نقطة دفاع ضد أى هجوم . »

وهند ذلك قال المدير : « والآن وقد جمع خيالك بالتدرج عدداً كافياً من الظروف المحيطة بك فلم تقارن بين ملاحظاتك هذه وبين بداية العمل الذي قننا به ، إن كل ما استطعنا أن نفكر فيه أول الأمر هو أنك شجرة من البلوط قائمة في مرج ، وكانت عين ذئب الداخلية مليئة بأشياء عامة ومنطاة بما يجعلها أشبه بسلية صورة فوتوغرافية باهتة ، أما الآن فقد اتضحت لك الصورة ، وأصبحت تشعر بالأرض التي تمتد فيها جذورك ، لكنك لا تستطيع القيام بالفعل الذي لا بد منه على خشبة المسرح ، ومن أجل هذا فأمامك خطوة أخرى واحدة يجب اتخاذها ولا بد أن تجد مناسبة واحدة جديدة تحركك طاقياً وتغريك على الفعل . »

وحاول بول ما وسعته المحاولة لكي يجد تلك المناسبة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً ، فقال المدير : « في هذه الحالة علينا أن نحاول حل المشكلة بطريقة غير مباشرة . وقبل كل شيء حدثني عن أى الأشياء أكثر إثارة لحساسيتك في حياتك الواقعية . أى الأشياء تستطيع أكثر من غيرها عادة أن تبه مشاعرك ؟ هل هي غناؤك أو أفراحك ؟ إنني أسألك هذا السؤال خارج موضوع حياتك المتخيلة ، لأنك عندما تعرف ميولك الطبيعية فلن يكون من الصعب أن تلتزم بينها وبين الظروف المتخيلة . من أجل هذا اذكر بعض الصفات أو الخصال أو الاهتمامات التي تمثل طبيعتك . »

فقال بول بعد لحظة تفكير : « إن منظر أى شجار يثيرني ، إثارة شديدة . »
وهنا يقول المدير : « في هذه الحالة تكون غارة من العدو هي الشيء الذي نريده

إن القوات المعادية للدوق المجاور تحشد الآن في المرج الذى تقوم أنت فيه ، والمركة سوف تبدأ هنا وفى أى لحظة ، وستطرك سهام العدو المطلقة من أقواسها ، وستكون رؤوس بعضها مطلية بالقار المشتعل . فاهداً الآن وقرر قبل فوات الوقت ماذا كنت تصنع لو أن ذلك قد حصل لك بالفعل .

ولكن بول لم يستطع أن يصنع شيئاً اللهم إلا أن يعصف به الهم ، وأخيراً انفجر قائلاً :

« وماذا تستطيع شجرة أن تفعل لتنقذ نفسها وجذورها ممتدة فى الأرض ، وهى غير قادرة على الحركة ؟ »

فقال المدير ، وقد بدت عليه أمارات الارتياح : « إن هياكل هذا يكفى ، هذه المشكلة بالذات لاحل لها ، ولا يصح أن تلام إذا لم يكن فى الموضوع ما يتيح لك أن تفعل شيئاً . »
وسأله بعضهم قائلاً :

« فلماذا إذن أعطيت هذا الموضوع ؟ »

ولكى أثبت لكم أن الموضوع السلبى نفسه يستطيع أن ينتج عنصر إثارة داخلى ويدفع المرء إلى الفعل . وهذا مثال يظهر لكم كيف ينبى أن تعلمكم تمريناتاً لتنمية الخيال أن تعدوا المادة ، وبالأحرى الصورة الداخلية ، لأدواركم . »

الى المدير فى بداية درس اليوم بعض الملاحظات عن قيمة الخيال فى إنعاش وإعادة صقل الأشياء التى يكون الممثل قد أعدها واستخدمها من قبل . وقد بين لنا كيف ندخل افتراضاً جديداً فى تمرين الرجل المجنون المختفى وراء الباب ، وهو افتراض يغير الانجاء القديم تغييراً كلياً . يقول المدير :

كيف نفعلك للوضع الجديد واستمع إلى ما يوحى به ثم ... مثل .
وأدبنا تمثيلنا بروح عالية وانفعال حقيقى ظفرا من أجلهما بالثناء . وقد
خصص الجزء الأخير من الدرس لتلخيص ما قلنا بتحقيقه .

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في
تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق ، بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه
الإجابة على الأسئلة التى من قبل (متى وأين ولماذا وكيف) أى جميع الأسئلة
التي يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشهد ملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة
أكثر تجديدا لكيان متوهم ، وهو في بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا
المجهود من المجهودات الذهنية الشعورية ، لأن خياله قد يعمل بالفطرة
وبالبدية . ولكنكم رأيتم بأنفسكم أن هذا مما لا يعتمد عليه — ، إذ أن
التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد تحديدا جيدا
وفكر فيه الممثل فكيرا طويلا هو عمل عقيم .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، إن أى تناول صادر عن وهى وتفكير
منطقى لموضوع الخيال كثيرا ما يعطى للحياة صورة زائفة لا حرارة فيها .
وهذا شئ لا ينفعنا في المسرح ، لأن فننا يتطلب من الممثل أن يندمج بكل
بكل طبيعته اندماجا إيجابيا فيما يقوم به ، وأن يكرس نفسه كلها ، جسدا
وروحا ، للدور الذى يؤديه . لأنه لا بد أن يحس بالدافع أو المادة يستطيع
بطريقة انعكاسية أن يؤثر في طبيعته الجسدية ويدفعها إلى العمل . وهذه
الملسكات ذات أهمية عظمى في مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل
حركة تقوم بها على خشبة المسرح وكل كلمة تنطق بها هي نتيجة للحياة
الصحيحة لحياتنا .

وأنت إذا كنت تلقى أى كلام أو تفعل أى شئ بطريقة آلية وبغير أن
تكون واعيا وعيا كاملا : بمن تكون ، ومن أين أتيت ، ولماذا وأى شئ .
تريد . وإلى أين تذهب . وأى شئ تصنع إذا ذهبت ، كنت تمثل دون أن تصدر

عن أى خيال . وكان الوقت الذى تستغرقه على المسرح . طال أو قصرونا
غير واقعي . ولم يزد عن كونك آلة تتحرك أو إنسانا آلياً وأنا إذا سألتك هذا
السؤال المتناهى فى البساطة : هل الجو بارد فى الخارج اليوم ؟ فينبغى قبل أن
تجيب : نعم ، أو لا ، أو قلت إننى لم ألاحظ ، أن تعود بخيالك إلى الشارع
وتتذكر كيف مشيت أو ركبت . إنك لابد أن تختبر إحساساتك بأن تتذكر
ماذا كان الناس الذين قابلتهم يلبسون ، والطريقة التى كانوا يتخذونها لبنيتهم
(أى يافاتهم) وكيف كان الجليد ينسحق تحت أقدامهم . وبعد ذلك فقط
تستطيع أن تجيب على سؤالى .

فإذا التزمت هذه القاعدة التزاماً دقيقاً فى جميع تمريناتك بغض النظر عن
الجزء من برنامجنا الذى تدخل تحته هذه التمرينات فستجد أن خيالك
سرف ينمو ويزداد قوة .

الفصل الخامس

تركيز الانتباه

- ١ -

بينما كنا نقوم بتدريبنا اليوم وقعت بعض الكوارث الموجودة إلى جوار أحد الحيطان فجاءه فاعترتنا حيرة في بادئ الأمر.. ولسكتنا لم نلبث أن تحققنا أن أحداً كان يرفع الستار. إتينا طاملاً كنا في حيرة استقبال ما رآنا لم نكن نشعر مطلقاً بما إذا كنا نجلس فيها بجلسة صحيحة أو جلسة خاطئة، بل كنا أينما جلسنا نشعر أننا نجاس في المكان الصحيح. بيد أن فتحة هذا الحائط الرابع بما تشتمل عليه من هذا العقد المقبور الأسود الكبير في مقدمة المسرح، كانت نشعر المرء دائماً أنه لابد أن يكيف موقفه. إنك تفكر في الناس الذين ينظرون إليك، إنك تجتهد أن يراك هؤلاء ويسمعوك لأن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك. ومنذ لحظة مضت كان المدير ومساعداه يدوان عنصراً طليعياً في حجرة الاستقبال، أما الآن، عندما نحولنا إلى مكان الأوركسترا، فقد ظهروا في وضع مختلف، ولقد تأثرنا جميعاً بهذا التغيير، كما أحسست - فيما يتعلق بي - أننا لا ينبغي أن نخطو خطوة واحدة في عملنا قبل أن نتعلم كيف تتغلب على تأثير هذه الفجوة السوداء (فتحة المنصة على الصالة) - ومع ذلك فقد كان بول واقفاً أننا كنا نستطيع أن نعمل عملاً أكثر جودة لو أننا كنا بتدريبين جديدين ومثيرين. وكان جواب المدير على هذا هو :

حسن جداً ، إننا نستطيع محاولة ذلك ، فإليك هذه المأساة التي أرجو
أن تعرف انتباهكم عن النظارة .

«إنها تقع هنا في هذا المكان : لقد تزوجت ماريا من كوستيا الذي هو
أمين صندوق إحدى الهيئات العامة ، وولد لهما طفل جميل تشرف أمه على
استحمامه في حجرة بعيدة عن حجرة المائدة ، أما الأب فيقوم بمراجعة بعض
الأوراق ، وبعد نقوداً ليست تقوده ولكنها أمانة في عهده ، وقد أحضرها
من مدة قريبة من البنك . وهاهي ذى رزم من الأوراق المالية ملقاة على
المائدة . ويقف أمام كوستيا شقيق ماريا الصغير (فانيا) الذي يعاني من نوع
سئ من البله يراقب زوج أخته وهو يمزق الأربطة الملونة من حول الرزم
ويرى بها في المدفأة حيث تشتعل وترسل وهجا جميلا .

وينتهي الزوج من عد النقود . فإذا أدركت ماريا أن زوجها قد انتهى
من عمله نادته ليشاركها الإعجاب بطفلهما وهو يستحم . ثم يهجم الأخ الأبله
فيلقي بدافع التقليد بعض الأوراق في المدفأة . ثم يترامى له أن رزمة بأكلها
سوف تصنع وهجا رائعا ، فيلقى ، في نشوة من الفرح ، بجميع النقود — كل
الأوراق المالية التي صرفها أمين الصندوق من البنك منذ زمن قصير . وفي هذه
اللحظة يعود كوستيا ويرى آخر رزمة وقد اشتعلت النار فيها ، فيندفع نحو
المدفأة ويلصكه لكحة قوية فينطرح الأبله على الأرض وهو يئن ، بينما يسرع
هو صارعا ليلتقط الرزمة الأخيرة من المدفأة وهي نصف محترقة .

ثم تخرج زوجته المذعورة إلى الحجرة وترى أعلاها ممدداً على الأرض .
فتحاول أن تهضه فلا تستطيع ، ثم ترى دماً على يديها فتهدف بزوجها أن
يحضر إليها بعض الماء ، ولكن زوجها لا يكون في وعيه فلا يلتفت إليها ،
وعند ذلك تخرج هي في طلب الماء . وإذا بصرخة تنخلع لها الأبواب ترتفع
من الحجرة الأخرى : لقد مات الطفل الحبيب . . مات غرقاً في حمامه .
«فهل في هذه المأساة ما يكفي لنحويل أذهانكم عن النظارة ،

ولقد أثارنا هذا القرن الجديد بما فيه من وقائع غنيغة وأحداث غير متوقعة . ومع ذلك فلم تحقق شيئاً ما .

وعندئذ يجتهد المدير قائلاً : « من الواضح أن قوة جذب النظارة لنا أقوى بكثير من المأساة التي تحدث على خشبة المسرح . ولما كان الأمر كذلك ، فدعونا نحاول تمثيلها مرة أخرى بعد إسدال الستار . ثم صعد المدير ومساعداه من مكانهما في قاعة النظارة إلى حجرة استقبالنا التي غدت مرة أخرى عمل أنسنا وترحيننا .

ثم بدأنا التمثيل . وأجدنا الأجزاء الهادئة في أول هذا القرن . ولكن عندما وصلنا إلى المواضع المؤثرة خيل إلى أن ما أدبته لم يكن بقى بالعرض ، وأردت أن أبذل جهوداً أكبر بكثير مما كان يمكن أن تحتمله مشاهري .

وقد تأكد رأيي هذا عندما تكلم المدير إذ قال : لقد أدبتم أداء سلباً في أول الأمر أما في النهاية فقد كنتم تظاهرون بالتمثيل . لقد كنتم تعتصرون المشاهير من ذات أنفسكم اعتماداً ، ولهذا لا يمكن أن تلقوا باليوم كله على الفجوة السوداء . لأنها ليست الشيء الوحيد الذي يحول بينكم وبين الحياة حياة صحيحة على خشبة المسرح ، إذ أن النتيجة تكون واحدة في حالة إسدال الستار .

وعندما التمسنا لأنفسنا عنراً بأن وجود أي شخص ينظر إلينا يكون من شأنه أن يصرّفنا عن أدوارنا ، تظاهر بتركنا وشأننا لتؤدي القرن من جديد بينما كان يراقبنا في الواقع من خلال ثغرة في المنظر .

وقد أخبرنا أننا في هذه المرة كنا فاشلين في تمثيلنا كما كنا علموين ثقة بأنفسنا . وقال :

« يبدو أن العيب الرئيسي ينحصر في افتقاركم إلى تركيز انتباهكم ، فلو لم يتهاى فيكم بعد توطئة العمل الإبداعي . »

تلقينا درس اليوم على مسرح المدرسة ، غير أن الستار كان مرفوعاً

وكانت الكراسى التي تقع إلى جواره غير موجودة . وكانت حجرة جلوسنا الصغيرة مكتوفة الآن للقاعة كلها ، الأمر الذي جرد حجرتنا من كل ما كنا نحسه فيها من ألفة وحولها إلى منظر مسرحي عادي . وكانت الأسلاك الكهربائية معلقة على الحائط في اتجاهات مختلفة وقد علق بها مصابيح كهربائية ، وكأنما كان ثمة استعداد لإقامة حفل . ثم وقفنا في صف قريباً من أضواء المسرح الأمامية . وساد الصمت .

ولمّا قال المدير : « أي الفتيات فقدت كعب حذاءها ؟ »

وعندئذ انشغل الطلبة في فحص أحذيتهم وكانوا جميعاً مستغرقين في ذلك عندما قاطعهم المدير قائلاً : « ما الذي حدث في القاعة الآن ؟ »

ولم تكن لدينا أدنى فكرة عن ذلك ، وهنا يقول المدير :

« هل تريدون أن تقولوا إنكم لم تلاحظوا أن سكرتيري قد أحضر لي الآن بعض الأوراق لتوقيعها ؟ ولم يكن أحد قد رآه . وأردف المدير : « وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعاً ! أن التفسير يبدو بسيطاً إلى حد كبير : لكي تحرر نفسك من تأثير صالة المتفرجين ، فلابد أن تهتم بشيء ما على المنصة . »

وقد كان لهذا تأثيره السريع في نفسي لأنني تحققت أنني منذ اللحظة التي ركزت فيها انتباهي على شيء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها .

وتذكرت أنني خففت ذات مرة لمساعدة رجل على التقاط عدد من المسامير كانت قد سقطت منه على المنصة ؛ وذلك عندما كنت أتدرب على تمثيل مشاهدي في رواية عطيل ، وعندئذ استغرقني هذا العمل البسيط ، أي التقاط المسامير وتجاذب أطراف الحديث مع الرجل ، حتى أنني نسيت الفجوة السوداء الواقعة خلف الأضواء الأرضية نسياناً تاماً .

وقال المدير : « الآن تدركون أنه ينبغي للممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة

انتباه . ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة . وكلما كان الشيء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه . وفي الحياة الواقعية كثير من الأشياء التي تسترعى انتباهنا ، غير أن الظروف تختلف على المسرح ، فهي تتدخل في حياة الممثل العادية ، ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضرورياً . لأنه لمن اللازم أن نتعلم من جديد النظر إلى الأشياء على المنصة ورؤيتها . وبدلاً من أن أحضركم في الموضوع أكثر مما فعلت يحسن في أن أعطيكم بعض الأمثلة .

دعوا مراكر الضوء التي سترونها بعد لحظة تصور لكم بعض نواح من الأشياء المألوفة لكم في واقع الحياة والتي يحتاجونها بناءً على هذا على خشبة المسرح .

ثم غمرت الظلمة التامة المسرح والقاعة . وبعد ثوان قليلة ظهر ضوء على المائدة التي كنا نجلس بجوارها وكان هذا الضوء بالقياس إلى الظلمة المحيطة بالمائدة ملحوظاً وبراقاً .

وقال المدير شارحاً : إن هذا المصباح الصغير الذي يسطع في الظلمة هو مثال « لأقرب الأشياء منا ونحن نستخدم أقرب الأشياء منا في اللحظات التي نحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضروري أن نجمع كل انتباهنا وأن نضعه من أن ينتشت إلى أشياء بعيدة :

وبعد أن أضيئت الأنوار ثانية أردف المدير قائلاً : إن تركيز الانتباه على مركز من مراكر الضوء وسط الظلمة المحيطة بنا أمر سهل نسبياً فليجربوا تكرار التمرين نفسه في الضوء .

ثم طلب من أحد الطلبة أن يفحص ظهر أحد المقاعد الكبيرة ، وطلب من أن أدوس الطلاء الذي يصبه المينا والذي طلى به أعلى لائحة ، وأعطى طالباً قطعة من تحف الفرميد وأعطى رابعاً قلماً ، وخامساً قطعة من خيط ، وسادساً حود نقاب وهكذا .

وبدأ بول يفك الخيط الذي في يده فأوقفه قائلاً له : إن الهدف من هذا :

الآخرين هو تركيز الانتباه وليس الفعل . وإنما ينبغي أن نختبر الأشياء التي تعطى لنا وأن نفكر فيها فقط . ولما لم يوافق بول على رأي عرضنا وجمي نظرنا على المدير الذي قال :

« إن الملاحظة الشديدة لشيء ما تثير بطبيعة الحال الرغبة في أن تصنع به شيئاً . فإذا صنعت به شيئاً أدى ذلك بدوره إلى زيادة تركيز انتباهك فيه . ويؤلف رد الفعل الداخلي المتبادل هذا رابطة أقوى من الشيء الذي هو موضوع انتباهك » .

وعندما استدرت لأدرس نقوش المنيا على المنضدة شعرت برغبة في اتزاعها بآلة حادة . وقد دفنى هذا إلى إمعان النظر في الرسم ، وذلك بينما كان بول منصرفاً بحماسة إلى عمله في حل عقدة الحيط الذي معه . وكان جميع الآخرين مشغولين في عمل شيء أو في ملاحظة وتأمل الأشياء المختلفة التي بين أيديهم .

وأخيراً قال المدير :

« إنني أرى أنكم جميعاً قادرون على تركيز انتباهكم على أقرب الأشياء سواء كان ذلك في الضوء أو في الظلمة » .

ثم شرح لنا مسألة الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة ثم الأشياء الواقعة على مسافة بعيدة ، وذلك مع إطفاء الأنوار في أول الأمر ثم مع إضاءتها . وكان علينا أن نبنى عليها قصة من صنع الخيال وأن نحفظ بتلك الأشياء في مراكر انتباهنا أطول مدة ممكنة . وقد استطعنا أن نقوم بهذا عندما أطفئت الأنوار الرئيسية .

وعندما أضيئت الأنوار من جديد قال :

« والآن انظروا حولكم جيداً واختاروا شيئاً واحداً يكون إمامتوسط بالقرب وإما بعيداً وركزوا انتباهكم عليه » .

وكانت حولنا أشياء كثيرة فأخذت عيناى تنتقلان فى بادية الأمر من شيء إلى آخر ، وأخيراً استقر نظرى على تمثال صغير على رف المدفأة ، ولكنى لم أستطع أن أجعل عيناى تثبتان عليه لوقت طويل فقد استرعت انتباهى أشياء أخرى موجودة فى الحجرة .

وقال المدير : « من الواضح أنكم يجب قبل أن تستطيعوا أن تعينوا مراكز انتباهكم على مسافات بعيدة أو متوسطة البعد أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها على خشبة المسرح . وتلك مسألة يصعب القيام بها أمام الجمهور وأمام هذه الفجوة المظلمة التى تطل على قاعة النظارة .

« إنك فى الحياة العادية تمشى وتجلس وتتكلم وتنظر ، ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات . إنك تشعر باقتراب الجمهور منك وتساؤل نفسك : « لماذا ينظر هؤلاء إلى ؟ ومن ثم يجب أن تتعلم من جديد كيف تقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور » .

« تذكر جيداً أن جميع أعمالنا ، وحتى أبسطها ، وهى الأفعال المألوفة لنا غاية الألفة فى حياتنا اليومية تندو عسيرة عندما تظهر خلف الأضواء الأرضية وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد . وهذا هو السبب الذى من أجله كان ضرورياً لنا أن نصحح أنفسنا وأن نتعلم من جديد كيف نمشى وكيف نتحرك وكيف نجلس ونزقد . وإنه لأمر جوهري أن نعيد تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الإصغاء والاستماع » .

قال لنا المدير اليوم بعد أن جلسنا على المنصة المفتوحة : « اختاروا شيئاً واحداً . ولنفرض أنكم اخترتم هذا القماش المطرز الموجود هناك ، وذلك لأن فيه رسماً خلافاً يجذب الأنظار » .

وعندما بدأنا ندقق النظر في ذلك القماش قاطعنا قائلاً : « ليس هذا نظراً .
إنه حلقه . »

وحاولنا أن نهدى من حلقتنا ، ولكننا لم نقمعه أننا كنا نرى ما كنا
نتنظر إليه فقال آمراً : « انظروا بتركيز أكثر . »

وعندئذ ملنا جميعاً إلى الأمام .

ومع ذلك لقد أصر على أنه ما زال في نظرتنا حلقه آلية وتركيز قليل .
فعمدنا ما بين حاجيتنا ، وبدأ لي أننا في غاية الانتباه .

ويقول المدير : « أن تكونوا متبهين شيء ، وأن تتظاهروا بالانتباه شيء .
آخر . اختبروا الموضوع بأنفسكم وانظروا أى النظرتين هى النظرة
الحقيقية ، وأيهما تعد مجرد تقليد للنظر . »

وبعد مجهود كبير في ضبط نظرتنا ركزنا بصرنا أخيراً في هدوء محاولين
ألا نجهد أعيننا ، وأخذنا ننظر في القماش المطرز .

وبجأة انفجر المدير ضاحكاً والتفت إلى قائلاً :

« آه لو كان في مقدورى أن ألتقط لك صورة فوتوغرافية في الوضع
الذى أنت عليه الآن ! إنك لن تصدق أن أى إنسان يمكن أن يلوى نفسه
بهذه الطريقة المستحيلة . لماذا توشك عينك أن تخرجاً من مجبرهما .
أنتجتم عليك أن تبدل كل هذا المجهود لمجرد النظر إلى شيء ما ؟ أقل .. أقل ،
أقل من هذا المجهود بكثير استرخ . . . أكثر ! . . . هل أنت منجذب
لهذا الشيء إلى حد أنك تحتاج إلى الانحناء نحوه ؟ اعتدل .. اعتدل أكثر ! ،

واستطاع أخيراً أن ينقص قليلاً من توترى ، وهذا القليل الذى حققه
غير كثيراً من مرفقى . ولا يستطيع أحد أن يدرك مدى الراحة التى كنت .

أجس بها إلا إذا كان قد وقف على المنصة المفتوحة وقد أصابه الشلل لغرط التوتر الذى تمكن من عضلاته .

ويقول المدير : « إن اللسان الثرثار أو الأيدى والأرجل التى تتحرك بطريقة آلية على خشبة المسرح لا يمكن أن تحل محل العين المدركة . إن عين الممثل التى تنظر إلى الشيء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تتحد له ما ينبئ أن ينظر إليه . أما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت انتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح » .

وهنا عاد المدير إلى توضيح الأمر بالأضواء الكهربائية ثم قال : « لقد أريتكم سلسلة من الأشياء الشبيهة بما نعرفه فى الحياة . ورأيتكم الأشياء بالطريقة التى ينبئ أن تنظروا إليها مع أنكم كثيراً ما تنظرون إليها . سأريك الأشياء التى غالباً ما يكون انتباه الممثل معلقاً بها وهو على خشبة المسرح » .

وأطلقت الأنوار جميعها مرة أخرى ورأينا مصابيح الضوء الصغيرة تلمع فى الظلمة وترسل أشعتها فى كل مكان ، فاندفع نورها إلى المسرح ثم إلى قاعة النظارة ولجأة اختفت الأنوار وسلط ضوء قوى على مقعد من مقاعد الأوركسترا .

وانبعث صوت من الظلام يسأل : « ما هذا ؟ »

وأجابه المدير قائلاً : « هذا هو الناقد المسرحى القاسى . إنه لينال قدراً كبيراً من الاهتمام ليلة الافتتاح » .

ثم بدأت الأضواء الصغيرة تهرق من جديد ، ثم انطفأت ، وبعد ذلك ظهر من جديد ضوء قوى سلط هذه المرة على المقعد المخصص لمساعد مدير المسرح بين المقاعد الأمامية فى الصالة .

وما كاد هذا الضوء ينطفىء حتى أضىء على المنصة مصباح صغير ذو ضوء

ضعيف خافت وهنا يقول المدير بلهجة ساخرة : « هذا هو الشريك المسكين للممثل الذى لا يلقى إليه إلا بقليل من الانتباه » .

وبعد ذلك أخذت الأنوار تضاء وتنطفئ فى كل مكان ، بينما كانت الأنوار الكبيرة تضاء كلها وتنطفئ كلها فى نفس الوقت أحيانا ، وكل منها على حدة أحيانا أخرى ، وكأنا فى احتفال كبير . وذكرنى ذلك بحفلة الاختبار التى خدمت فيها « عطيل » عندما كان انتباهى مشتتا فى جميع أرجاء المسرح ، ولم أكن قادرا على تركيز انتباهى فى شيء قريب منى إلا صدقة وفى لحظات معينة .

وقال المدير يسألنا : « هل اتضح لكم الآن أن الممثل ينبغي أن يختار موضوع انتباهه من بين الأشياء الموجودة على المنصة وفى المسرحية وفى الدور وفى المشهد ؟ إن تلك هى المشكلة الصعبة التى يجب عليكم أن تجلبوا لها حلا » .

- ٤ -

ظهر اليوم رحمانوف مساعد المخرج وأعلن إلينا أن المدير قد طلب منه . أن يحل محله ليعرنا على الدرس .

وقد قال مساعد المخرج فى لهجة قوية وفى ثقة : « اجعلوا انتباهكم كله معى ، سيكون تمرينكم اليوم كالآتى : سأختار لكل واحد منكم شيئا معيناً لينظر إليه . . وستلاحظون شكله الخارجى وخطوطه ، وألوانه وتفصيله وخصائصه ، على أن تفرغوا من كل هذا بعد أن أكون أنا قد عدت ثلاثين وبعبدا ستختفى الأضواء فلا تستطيعون أن تروا الشيء الذى وقع عليه الاختبار . ثم أطلب منكم أن تصفوه . وستذكرون لى فى الظلمة كل شيء احتفظت به ذاكرتكم البصرية ، ثم سراجع العملية بعد إضاءة الأنوار ، وستقارن ماقلتموه بالواقع . اصغروا جيداً . سأبدأ .

« ماريا — المرأة » .

فقلت ماريا : « يا لى .. أهذه هى ؟ »

فقال : « لا يسمع بأسئلة لزوم لها ، إن ثمة مرآة واحدة فى الجحرة ولا يوجد سواها . إن الممثل لابد أن يكون خطئا .. »

« ليو - الصورة ، جريشا - النجفة ، سونيا - ألبوم الصور .. »

فسألت سونيا فى صوتها المصول : « أتعنى الألبوم ذا الغطاء الجلدى ؟ »

فقال مساعد المخرج : « لقد أشرت إليه من قبل ، وأنا أقرن ما أقول .. »
لابد للممثل أن يكون يقظا سريع الفهم .. كوسيتا .. السجادة ..

فقلت : « إن فى المكان أكثر من سجادة .. »

فقال : « فى حالة عدم التأكد اختر لنفسك واحدة منها ، قد تكون خطئا ولكن لا تردد ، ينبغى للممثل أن يكون حاضر الذهن . لا تتوقف لتسأل . فانيا : الزهرية ، نيقولا : النافذة . داشا : الوسادة ، فاسيل : البيانو . واحد - اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة .. » وأخذ يعد فى ببطء حتى وصل إلى ثلاثين .. وبعدها قال « أطفئوا الأنوار ، ثم نادانى أولا .. »

فقلت : « لقد طلبت منى أن أنظر إلى سجادة ولم أستطع أن أختار واحدة فى الحال فضع منى بعض الوقت .. »

فقال : « اختصر ، ولا تخرج عن الموضوع .. »

فقلت : « إن السجادة عجمية ، ولون أرضيتها أحمر مائل إلى اللون البنى .. وثمة إطار كبير بمحاذاة الأطراف .. » وأخنت فى وصفها حتى نادى مساعد المخرج قائلا « أضيئوا الأنوار .. »

ثم قال : « إن كل ما تذكرته من أمرها خطأ ، إنك لم تستطع أن تحتفظ بصورة كاملة عنها .. لقد بعثتها يا ليو .. »

فقلت : لا أستطيع أن أصف لك شيئا عن موضوع طلائها ورسومها لأنها كانت بعيدة عن عيني ، كما أنى مصاب بقصر النظر ، وكل ما رأيته

لم يكن أكثر من ظلال صفراء على أرضية حمراء .
ثم طلب أن تضاء الأنوار وقال :

« ليس في الصورة ما هو أحمر أو أصفر . » ثم نادى جريشا فقال
جريشا : إن النجفة مطلية بالذهب وهي من النوع الرخيص وذات (دلايات)
زجاجية .

ثم أضيئت الأنوار وقال : « كوستيا ، صف لنا مجادتك مرة أخرى . »
فقلت : « متأسف لم أكن أعلم أنني سأطالب بوصفها من جديد . »

فقال مساعد المدير : لا تجلسوا لحظة واحدة دون عمل شيء . لأنني
أحذركم جميعكم الآن بأنني سوف أختبركم مرتين بل أكثر ، حتى أظفر
بشكرة دقيقة عن انطباعاتكم . ليو . . .

فقال ليو ، وقد أخذ على حين غرة : « لم أكن ملتفتا . »

وهكذا أجبرنا في النهاية أن ندرس موضوعاتنا إلى آخر جزئية من
جزئياتها وأن نصفها جميعها . أما أنا فقد دعيت خمس مرات قبل أن ألتحق
في مهمتي . ولقد استمر هذا العمل نصف ساعة تحت ضغط شديد ، حتى
تعبت عيونا وتوترت أعصابنا ، ولم يكن من الممكن أن نستمر فترة أطول
على هذا المنوال من العمل المرهق . ومن أجل هذا قسم الدرس إلى قسمين
كل قسم يستغرق نصف ساعة ، على أن نأخذ درسا في الرقص عقب نصف
الساعة الأولى . وقد قنا في القسم الثاني من الدرس بما قنا به في النصف الأول
مع تغير وقت الملاحظة من ثلاثين ثانية إلى عشرين . وقد علق مساعد المخرج
على هذا بقوله : إن زمن الملاحظة يمكن أن يقل أخيرا إلى مقدار ثانيتين .

استمر المدير اليوم في شرحه عن طريق الأضواء الكهربائية .

قال : « إنا ، حتى هذه اللحظة ، كنا نعالج أشياء في صورة مواضع من
النور . أما الآن فسأريكم دائرة الانتباه ، لأنها تتألف من قسم بأكله بأبعاد

كبيرة أو صغيرة . وتتضمن سلسلة من مواضع مستقلة من أشياء مختلفة ، وقد تنتقل العين من موضع إلى آخر من هذه المواضع ، ولكن لا ينبغي لها أن تذهب أبعد من حدود دائرة الانتباه .

كانت الظلة شاملة في أول الأمر ، وبعد لحظة أضيء مصباح كبير على المنضدة التي كنت أجلس إلى جوارها ، وألقي ظل المصباح دائرة من الأشعة فوق رأسي ويدي ، وألقي ضوءاً يراقا على وسط المنضدة ، حيث كان يوجد عدد من الأشياء الصغيرة التي كانت تتلألأ وتنعكس ألواناً من كل نوع . أما باقي المسرح والقاعة فقد ابتلعتهما الظلة .

وقال المدير : هذه البقعة المضاءة من المائدة تمثل دائرة انتباه صغيرة . ثم قال : أنت نفسك أو قل بالآخرى إن رأسك ويديك اللذين يسقط فوقهما الضوء هما مركز هذه الدائرة .

وكان تأثير ذلك في نفسي كالسحر ، فقد استطاعت كل الأشياء التي على المائدة أن تجذب انتباهي دون إكراه ودون أن أبذل من جانبي أى جهد . ففي دائرة من الضوء كهذه ، وفي وسط الظلة تشعر بأنك على انفراد تام . لقد شعرت ، وأنا تحت هذه الدائرة من الضوء ، إنني في بيتي ، أكثر مما أشعر بذلك وأنا في حجرتي الخاصة .

في مثل هذا الحيز الضيق ، كما هو الحال في هذه الدائرة ، تستطيع أن تستخدم انتباهك المركز في اختيار شئ الأشياء ، ورؤية أدق جزئياتها المعقدة كما تستطيع أيضاً القيام بأعمال دقيقة كأن تعدد تدرجات المشاعر والأفكار . ومن الواضح أن المدير أدرك حالي النفسية الذهنية ، فقد جاء مباشرة إلى حافة المسرح وقال : « خذ مذكرة في الحال عن مزاجك أو حالتك النفسية . لمتنا نسعى مثل هذه الحالة » الشعور بالوحدة وسط الجمهور ، فأنت في جمهور لأننا جميعاً هنا ، وأنت تشعر بالوحدة لأنك انفصلت عنا بهذه الدائرة الصغيرة من الانتباه وفي وسطك دائماً في أثناء أى حفلة من حفلات العرض ، وأمام

آلاف من المشاهدين أن تـحصر نفسك في هذه الدائرة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدقها .

وبعد لحظة أعلن المدير أنه سيرينا الآن . دائرة متوسطة ، عندئذ بدأ كل شيء مظلماً ، وأضاء مسقط الضوء منطقة أكثر اتساعاً من الأولى ، تفتعل على مجموعة من قطع عديدة من الأثاث ، منها المائدة وبضعة كراسي يجلس عليها بعض الطلبة ، وجانب من البيانو والمدفأة ، ومقعد كبير أمامها ووجدت نفسي في وسط دائرة الضوء المتوسطة ، ولم تكن نستطيع بطبيعة الحال أن تـبين كل شيء جلة واحدة ، بل كان علينا أن نعتبر المنطقة جزءاً جزءاً ، وما فيها من أشياء واحداً بعد واحد . فإن كل شيء داخل نطاق هذه الدائرة يعتبر موضوعاً مستقلاً .

وكان أكبر عيب في هذا كله هو أن الدائرة الكبرى من الضوء المتحصل تعكس ما يشبه التدرجات الضوئية التي كانت تسقط على الأشياء الموجودة خارج نطاق الدائرة ، الأمر الذي كان يجعل حائط الطلبة يبدو كأنه سد لا يستعصى على المراتبات النفاذ فيه .

واستمر المدير قائلاً : « لديك الآن الدائرة الكبيرة . » قال هذا ثم فاضت حجرة الجلوس كلها بالضوء وكانت الحجرات الأخرى مظلمة ولكنها سرعان ما أضيئت هي أيضاً ثم قال المدير : « وهذه هي أكبر الدوائر ، أبعادها تتوقف على مدى أبصاركم . لقد وسعت الدائرة في هذه الحجرة على أكبر قدر ممكن . ولكن إذا كنا نقف على شاطئ البحر أو في سهل منبسّط فإن الدائرة لن يـحدها إلا الأفق ، ونحن نصـل على هذه المنظورات البعيدة المدى فوق المنصة بتصويرها على ستار خلقي .

« والآن دعونا نحاول إعادة التمرينات التي قـننا بها الآن ، غير أننا في هذه المرة سوف نقوم بها والألوان مضاءة . »

وجلسنا جميعاً على خشبة المسرح ، حول المائدة الكبيرة ، وفوقنا المصباح

الكبير . وكنت أنا في نفس المكان الذي كنت فيه منذ لحظات ، وأجسست لأول مرة أنني غامر في الشعور بالوحدة وسط جمهور - والآن كان مفروضاً أن نجد هذا الشعور مع وجود الأضواء كاملة وليس في أذهاننا إلا دائرة انتباه متخيلة .

وعندما أخفقنا في محاولتنا شرح المدير يشرح لنا السبب في ذلك قال :
« عندما كان هناك ذلك المسقط الضوئي المحروط . بالظلمة من كل جهاته كان كل شيء داخله يجنب انتباهكم . وذلك لأنه لما كان كل شيء خارج هذا المسقط لا يمكن رؤيته لم يكن شيء ما يسترعي الانتباه . إن محيط هذه الدائرة خطوط بالغة الحدة ، والظلال المحيطة بها بالغة الجود بحيث لم تكن بكم رغبة في تجاوز حدودها .

« عندما تكون الأضواء مضاءة ، فإن المشكلة تختلف اختلافاً كبيراً ، فعدم وجود حدود واضحة تحدد دائرة الانتباه ينطركم إلى أن تنفثوا دائرة ذهنية ، وألا تسمحوا لأنفسكم بالنظر خارج حدودها . ويجب أن يحل انتباهكم في هذه الحالة عمل الضوء بحيث يمكنكم داخل حدود معينة ، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتي ترى الآن خارج الدائرة . لذلك يجب أن تتغير طريقة المحافظة على دائرة الانتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئي وعارجه متضادة . »

ثم حاول المدير بعد ذلك تخطيط المنطقة الجديدة بطائفة من الأشياء الموجودة في الحجرة . مثال ذلك أن المائدة المستديرة مثلت دائرة واحدة هي الدائرة الصغرى ، وفي مكان آخر على المنصة مثلت السجادة ، التي كانت أكبر قليلاً من المائدة التي عليها ، الدائرة الوسطى ، كما مثلت أكبر سجادة في الحجرة الدائرة الكبيرة . ثم قال المدير : « والآن نعتبر الشقة كلها تمثل الدائرة الكبرى ، »

وهنا ، نشق في يدي ، وفشل كل شيء كان يساعدني على التركيز من قبل . وأحسست بالعجز .

ولكي يشجعنا المدير قال : « الزمن والصبر سوف يعلمانكم كيف تستخدمون الطريقة التي اقترحتها عليكم الآن . فلا تنسوها . وفي الوقت نفسه سأريكم حيلة فنية أخرى سوف تساعدكم في توجيه انتباهكم . إن الدائرة كلما ازدادت اتساعاً فلا بد أن تمتد منطقة انتباهكم وتتسع . على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر في الاتساع إلا بالقدر الذي يجعلها لا تخرج عن نطاق انتباهكم ، على أن يكون ذلك داخل خط متخيل . ويجب عليكم في اللحظة التي تبدأ فيها حدود دائرة انتباهكم في التذبذب والاهتزاز أن تنسحبوا سريعاً إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتويها انتباهكم البصري .

« وعند هذا الموضع كثيراً ما يتعرضون للتعاب . فقد يزلق انتباهكم . ويضو مشتتاً لا يعرف أين يستقر . فينبغي لكم أن تجمعوه من جديد . وتعيدوا توجيهه بأسرع ما تستطيعون إلى موضع واحد أو شيء واحد . كأن توجهوه إلى ذلك المصباح مثلاً . إنه لن يبدو براقاً كما كان عندما كان الظلام يحرق به من كل مكان . ومع هذا فسيكون من القوة بما يضمن استرخاء انتباهكم .

« وعندما تكونون قد أرسيتم موضع الانتباه هذا فأحيطوه بدائرة صغيرة يكون المصباح مركزاً لها . ثم وسعوا هذه الدائرة وأجعلوها دائرة متوسطة بحيث تحتوى على دوائر صغيرة عديدة . ولن تكون كل من هذه الدوائر الصغرى بحاجة إلى تقويتها بموضع مركزي . وإذا كان لا بد أن تحصل على مثل هذا الوضع فتخير شيئاً جديداً . ثم أحطه بدائرة أخرى صغيرة . ثم طبق نفس الطريقة على الدائرة المتوسطة . ،

غير أننا كنا في كل مرة يتسع فيها انتباهنا إلى موضع معين . كنا نفقد

السيطرة على اتبائها . وكان المدير كلما فشلت تجربة يقوم بمحاولات أخرى .
جديدة لكي يقتنص بما يريد .

وبعد قليل انتقل المدير إلى وجه آخر من أوجه هذه الفكرة فقال :
« هل لاحظتم أنكم دائماً حتى الآن في مركز الدائرة ؟ ومع ذلك فقد تجدون
أنفسكم أحياناً خارجها ، مثال ذلك ... »

« ثم تلاشت جميع الأضواء ، وأضئ نور في سقف الحجرة المجاورة .
ملقياً دائرة من الضوء على مفرش المائدة الأبيض وعلى الصحنون . »

ثم قال : « أتم الآن خارج حدود دائرة اتبائكم الصغيرة ، ودوركم
الآن دور سلبي ، لأنه دور الملاحظة . وكلما اتسعت دائرة الضوء وزادت
المنطقة المعناة في حجرة المائدة فسوف تتسع دائرة ملاحظتكم بنفس
النسبة . وتستطيعون أيضاً أن تستخدموا نفس الطريقة في اختيار مواضع
اتباء في هذه الدوائر التي تقع فيما وراءكم . »

وعندما قلت للمدير اليوم : إني تمنيت ألا أحتاج أبداً إلى الانفصال عن
الدائرة الصغيرة أجابني قائلاً : « تستطيع أن تحملها معك أينما كنت ، على
خشة المسرح أو خارجاً عنها . لم فاصعد على المنصة وامش فوقها ، غير
مكانك ، أسلك كما لو كنت في بيتك . »

فصعدت إلى المنصة وخطوت بعض خطوات نحو المدفأة ، لقد غدا
كل شيء مظلماً تماماً ، ثم جاءني مسقط ضوئي من مكان ما وأخذ يتحرك
معي . على الرغم من تجولي فقد شعرت بالطمأنينة وكأنني في بيتي وأنا في
مركز دائرة صغيرة . ومشيت أعلى وأسفل الحجرة يتبعني المسقط الضوئي .
وعندما ذهبت إلى النافذة جاء الضوء معي إلى هناك أيضاً ، ثم جلست إلى

اليانو وكان الضوء لازال مضي ، وقد أقتنى ذلك بأن دائرة الانتباه الصغيرة التي تتحرك مضي هي أهم الأشياء التي تعلتها وأكثرها استعمالا .

ولكى يوضح المدير فائدة هذه الدائرة فقد حكى لنا قصة هندية عن مهرابا كان على وشك أن يختار له وزيرا ، فأعلن أنه لن يختار إلا الرجل الذي يستطيع أن يمشي على قم حيطان المدينة وهو يحمل طبقاً ممتلئا لحافته باللبن ، دون أن تسقط منه نقطة لبن واحدة . فكان كثير من المتقدمين لهذه التجربة يصرخون ويفزعون ، وفي عبارة أخرى كانوا يذهلون فيقع منهم اللبن . وهنا يقول المهرابا : « هؤلاء لا يصلحون ليكونوا وزراء ... »

ثم جاء رجل لم يستطع الصراخ ولا الفرع ، ولا أى لون من ألوان الدحول أن يزحزح عينيه عن حافة الإناء .

وعند ذلك صرخ قائد قوات الجيش قائلا : « أطلقوا النار ، فأطلقوها ، ولكن بغير جدوى .

وهنا صاح المهرابا قائلا : « هذا هو الوزير الحق ... »

ثم جاء به فسأله : « ألم تسمع الصيحات ؟ »

فأجاب : كلا

فسأله : « ألم تر المحاولات التي قننا بها لإرجاعك ؟ »

فقال : « كلا . . . »

فماد يسأله : « ألم تسمع طلقات النار ؟ »

وعاد يجيبه : « كلا لقد كنت أرقب اللبن . . . »

ولكى يصور لنا المدير دائرة الانتباه المتحركة ، ولكن تصويرا ماديا منه . المرة فقد جعل كلا منا يمسك طوقا خشبيا في يده . وكان بعض هذه الأطواق صغيرة وبعضها كبيرا ، حسب حجم الدائرة التي يراد خطتها . وكنت كلما مشيت بالطوق في يدى حصلت على صورة دائرة الانتباه المتحركة التي على

أن أتعل كيف أحلها على أيها ذهبت ولقد وجدت من الأسهل أن أطبق هذا الاقتراح بعمل دائرة انتباه من مجموعة أشياء . وكان في وسعي أن أقول نفسي : إن دائرة انتباهي يمكن أن تبدأ من طرف مرفق ذراعي اليسرى إلى مرفق الذراع اليمنى وتشتمل على قدي التين يتقدمان إلى الأمام كلما مشيت . ووجدت أنني أستطيع أن أحمل هذه الدائرة معي بسهولة ، وأن أحصر نفسي داخلها ، وأن أجد فيها الشعور بالوحدة وسط الجمهور . وحتى في طريق إلى المنزل . وفي زحمة الطريق . وتحت ضوء الشمس كنت أجد من الأسهل كثيراً أن أرسم خطاً حول نفسي ، وأن أبقى فيه ، من أن أكون على خشبة المسرح . مع أضواء المسرح الأمامية المعتمدة . وفي يدى طوق .

قال المدير : « لقد كنا حتى الآن نعالج مانسميه : الانتباه الخارجى ، وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التى تقع خارجنا . ثم انتقل فى شرحه إلى ما يسمى بالانتباه الداخلى ، الذى يتركز فى أشياء نراها . ونسمعها ونلصقها ، ونشعر بها فى ظروف متخيلة . وهنا ذكرنا بما قاله سابقاً عن التخيل وكيف أننا كنا نشعر أن مصدر أى صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلى . ومع ذلك كان يحمل ذهنياً إلى مركز خارج نفوسنا . وقد قال : إن ما يحدث فى الواقع من رؤيتنا أمثال هذه الصور بالبصيرة الداخلية يصدق كذلك على حواسنا الأخرى من سمع . وشم . ولمس وذوق »

ثم قال : « إن الأشياء التى يشملها انتباهكم الداخلى موزعة على جميع أنواع حواسكم الخمس . »

« إن الممثل على خشبة المسرح إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها . لأنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة . وهذه الحياة المعنوية تقدم موزداً لا ينضب من مادة التركيز الداخلى لانتباهنا . والصعوبة فى استخدام

هذه المادة إنما تحصر في أنها مادة هشة غير متاسكة . إن الأشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج الى انتباه مدرب . أما الأشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز أكثر تغليها عما تتطلبه الأشياء المادية .
« وما قلته في دروسى السابقة عن موضوع التركيز الخارجى ينطبق بنسبة مماثلة على التركيز الداخلى . »

« إن للتركيز الداخلى أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل ، وذلك لأن جزءاً كبيراً من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة . »

« وحينما تكونون خارج المسرح يلزمكم أن تمارسوا التمرين على ذلك في حياتكم اليومية ؛ ولتحقيق هذا الغرض يمكنكم أن تستخدموا نفس التمرينات التي قننا بها في موضوع التخيل بما أن لها نفس التأثير في موضوع تركيز الانتباه . »

« فعندما تكون قد ذهبت إلى سريرك في الليل ، وأطفأت نور سحرتك ، مرن نفسك على أن تستعيد ما حدث في يومك كله ، وحاول أن تسجل كل جزئية ملبوسة وبممكنة ، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكتف باستذكار الطعام بحسب ، ولكن أعد رؤية الأطباق التي قدمت إليك ، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التي تضمنتها أحاديثك على المائدة ، ثم حاول فيما بعد أن تجدد ذكرياتك الأقدم من تلك . »

« وأجهد في أن تعين بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التي حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شايًا ، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بألوان نشاطك هذه . وحاول أيضاً أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقائك ، والغرباء عنك ، بل غير هؤلاء وهؤلاء ممن مروا بك . فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية حادة و متمكنة للانتباه الداخلى والخارجى . وتحقيق ذلك يتطلب عملاً طويلاً ومنظماً . إن قيامك بعملك اليومى في نزاهة وبضمير حتى يعنى ألا بد لك من إرادة قوية وتصميم لا يتثنى ، وإحتمال لا يفتر . . . »

قال المدير في درس اليوم : « لقد كنا نقوم بتجارب في موضوع الانتباه الداخلى والخارجى وكنا نقوم باستخدام الأشياء بطريقة شكلية آلية فوتوغرافية .

« وقد كنا نلزم أنفسنا باستخدام انتباه من النوع الذى لا ضبط له ، أو النوع الذى يقوم على أساس عقلى . وهو نوع ضرورى للممثلين غير أنه لا يقع لهم كثيراً . إنه يفيدهم بخاصة في جمع انتباههم الذى قد تشتت . إذ أن النظرة البسيطة للشئ تساعد في تبينه ، غير أنها لا تستطيع أن تتينه لفترة طويلة . ولكن تتمكن من إدراك لشيء في أثناء تمثيلك ، فإنك تحتاج إلى نوع آخر من الانتباه الذى يؤدى إلى رد فعل عاطفى . لا بد أن يكون ثمة ما يثير اهتمامك في الشئ الذى هو موضوع انتباهك ويساعد في تحريك جهازك الإيداعى كله .

« وليس من الضرورى ، بطبيعة الحال ، أن تضى على كل شئ حياة متخيلة ، ولكن عليك أن تستجيب لتأثيره في نفسك . »

ولكى يعطينا مثلاً للفرق بين الانتباه القائم على العقل والانتباه القائم على الإحساس ، قال : « انظروا إلى تلك النجفة الآتية التى ترجع إلى أيام الإمبراطور . كم فرعاً لها ؟ ما شكلها ونوع تصميمها ؟

« لقد كنتم تستخدمون انتباهكم الخارجى العقلى في اختبار هذه النجفة . والآن أريد منكم أن تخبروني : هل تروكم ؟ وإذا صح أنها تروكم فإذا فيها ما يجذب انتباهكم بنوع خاص ؟ وفى أى شئ يمكننا استخدامه ؟ يمكنكم أن تقولوا : إن هذه النجفة ربما كانت توضع في بيت فيلد مارشال وهو يستقبل نابليون ، بل ربما كانت معلقة في حجرة الإمبراطور الفرنسى

نفسه عند ما كان يوقع الوثيقة التاريخية المشتعلة على لائحة المسرح الفرنسي يباريس .

: « في هذه الحالة سيبقى الشيء موضع انتباهكم كما هو بلا تغيير ، أما الآن فقد عرفتم أن الظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشيء نفسه وأن ترفع من رد فعل انفعالاتكم نحوه .

- ٩ -

قال فاسيل اليوم : إنه يخيل إليه أنه ليس من الصعب لحسب ، بل لعله من المستحيل ، أن يشغل تفكيره بالدور ، والطرق الفنية ، والمشاهدين ، والنص والتعليحات للخطاب بالكلام ، وبمجموعة مراكز الانتباه . كل ذلك في وقت واحد .

فقال المدير : « إنك تشعر بعجزك لإزاء مثل هذا العمل ، في حين يستطيع أى هوان بسيط في سيرك أن يقوم في غير تردد بمجموعة من الأشياء الصعبة المعقدة معرضاً حياته للخطر في أثناء القيام بها . والسبب في أنه يستطيع أن يفعل ذلك ، هو أن الانتباه يتألف من طبقات كثيرة ، وأن هذه الطبقات لا تتدخل إحداها لحسن الحظ في الطبقة الأخرى . وتستطيع العادة أن تجعل جزءاً كبيراً من انتباهك آلياً . وأصعب المراحل هي المراحل الأولى من تعليلك طرق الانتباه . وإذا كنت تعتقد حتى الآن أن الممثل يعتمد على مجرد إلهام فيجب عليك أن تغير اعتقادك هذا . فإن المهوكة بلا عمل ليست إلا مادة من المراد الخام التي لم يتناولها الصقل .

ثم تبع ذلك مناقشة مع جريشا حول الجدار الرابع . وكانت المشكلة هي كيف يمكننا أن نخطر إلى شيء على هذا الجدار دون أن ننظر إلى المشاهد . وكان جواب المدير على هذا مايلي :

: « لنفترض أنك تنظر إلى هذا الجدار غير الموجود ؛ إنه قريب جداً فكيف ينبغي أن تركز عينيك؟ ستكون زاوية اتجاه بصرك في هذه الحالة هي تقريباً نفس الزاوية التي يتجه إليها بصرك لو كنت تنظر إلى طرف أنفك .

هذه هي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها تستطيع أن تثبت انتباهك على شيء متخيل على الجدار الرابع .

« ومع ذلك فإذا يصنع معظم الممثلين : لمنهم يتظاهرون بالنظر إلى هذا الجدار المتخيل . يركزون عيونهم على أحد الجالسين في المكان المخصص للموسيقى . ومن هنا تكون زاوية بصرهم مختلفة عما ينبغي أن تكون عليها . عندما ينظرون إلى شيء قريب . فهل تظن أن الممثل نفسه أو الشخص الذي يواجهه في التمثيل ، أو المشاهد ، يستطيع أن يرضى رضاء حقيقياً عن مثل هذه الغلطة المعنوية والجسمية ؟ هل يستطيع الممثل أن يمدح طبيعته الخاصة . أو أن يمدحنا نحن بصورة ناجحة بأقتراف هذا العمل غير الطبيعي . ؟

« تصور أن دورك يقتضى منك أن تنظر عبر الأفق في البحر المحيط . حيث يكون شراع سفينة لا يزال مرئياً . فهل تذكر كيف ستركز عينيك لترى الشراع ؟ إن عينيك ستكروان ناظرتين في شبه خطين متوازيين . ولكي تجعلهما تتخذان هذا الوضع وأنت واقف على خشبة المسرح يجب عليك أن تحرك الجدار ذهنياً إلى نهاية قاعة النظارة وأن تجد لك في مكان ما وراء الصالة مركزاً متخيلاً تستطيع أن تثبت عليه انتباهك . وفي هذه الحالة أيضاً يترك الممثل عينيه كأنهما مركبتان على أحد الأشخاص في المكان المخصص للموسيقى .

« وعندما تعلم بمساعدة المهارة الفنية المطلوبة كيف تضع الشيء في مكانه الصحيح . وكيف تدرك العلاقة بين الرؤية والمسافة ، عندما تحقق كل هذا سوف يكون في مقدرك أن تنظر تجاه قاعة النظارة تاركاً نظرك يتجاوز النظارة أو يتعاشى النظر إليهم . أما الآن فأدر وجهك إلى اليمين أو اليسار . إلى أعلى أو إلى أحد الجانبين ولا تخف من ألا يرى عينيك أحد . ومع ذلك .

فغندما تشعر بالضرورة الطبيعية لأن تفعل مثل هذا فسترى أن عينيك سوف تتجولان من تلقاء نفسيهما تجاه شيء يتجاوز الأضواء الأرضية وإذا حدث هذا فسيحدث بطريقة طبيعية غريزية ، سليمة . ومع ذلك تجنب النظر إلى هذا الجدار الرابع غير الموجود أو إلى ما وراء الصالة . ما لم تشعر بحاجة يقتضيها عقلك الباطن . حتى تكون قد تمت لك المهارة الفنية التي تمكنك من أدائها .

قال لنا المدير في درس اليوم :

• ينبغي للممثل أن يكون دقيق الملاحظة . لا على خشبة المسرح فقط . بل في واقع الحياة أيضاً . يجب أن يركز تفكيره على الشيء الذي يستعرضه . انتباهه بكل ما أوقى من قوة . يجب أن ينظر للشيء . لا كما ينظر العابر السارد الدهن ، بل يجب أن يتعمقه وينفذ إلى صميمه . وإلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهي إلى الاختلال وعدم الاتزان وانتهت الصلة بينها وبين الحياة الواقعية .

• إن ثمة أناساً أنعمت عليهم الطبيعة بقوة الملاحظة ، لأنهم يكونون في أذهانهم في غير مشقة فكرة نافذة عن أي شيء يجري حولهم أو يجري في أنفسهم أو في أنفس غيرهم . وهم يعرفون كذلك كيف يستخلصون من هذه الملاحظات ماله دلالة مميزة أو ما هو قد في ذاته أو ما يتم بصنعة تلفت النظر . أنت إذا سمعت أمثال هؤلاء الناس يتكلمون راعك مقدار ما يفتقده الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة .

• وثمة من الناس من يسجلون عن تطوير قوة الملاحظة حتى بالقدر الكافي .

لاحتفاظهم بأبسط مصالحهم . وإذا كان هؤلاء يعجزون عن ملاحظة الأشياء التي تهمهم فإن عجزهم عن دراسة الحياة نفسها يكون أشد من ذلك وأنكى .

وإن أوساط الناس ليس لديهم أية فكرة عن كيفية ما نل عليه ملاحظ الوجوه أو نظرة العين أو نغمة الصوت . حتى يفهموا الحالة الذهنية للرجل الذي مخاطبونه . إنهم يعجزون عن إدراك حقائق الحياة المعقدة إدراكاً سريعاً . كما أنهم يعجزون عن حسن الإصغاء لكي يفهموا ما يسمعون . ولو أنهم قدروا على ذلك لكانت الحياة بالقياس إليهم أفضل وأيسر . ولأصبح عملهم الإبداعي أخصب وألطف وأشد عمقاً بما لا يقاس . غير أنك لا تستطيع أن تضع في إنسان ما ليس يملك . وهو لا يستطيع إلا أن يطور ما لعله ينطوى عليه من قوى . وهذا التطوير يستلزم جهوداً كبيرة . في مجال الانتباه كما يستلزم قدراً كبيراً من الوقت ومن الرغبة في النجاح . والفرين المنتظم .

ولكن كيف نعلم غير القادرين على الملاحظة لإلقاء البال إلى ما تحاول الطبيعة والحياة أن ترحمهم ؟ إن أول شيء بالنسبة هؤلاء ، هو أن يتعلموا النظر إلى الأشياء والإصغاء إليها والاستماع إلى ما هو جميل . فأمثال هذه العادات تتسامى بعقولهم وتثير مشاعرهم التي سرف تترك آثاراً عميقة في ذاكرتهم الانفعالية . إن الحياة ليس فيها ما هو أجمل من الطبيعة . ومن ثمة وجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة . فانت إذا أخذت زهرة صغيرة أو وريقة من وريقاتها ، أو بيتاً من بيوت العنكبوت ، أو رسماً تركه الجليد على زجاج النافذة ، ثم حاولت أن تعبر في كلمات عن الأسباب التي من أجلها تبعث هذه الأشياء السرور في نفسك ؛ رأيت أن مثل هذا المجهود سرف يجعلك تلاحظ الشيء الذي تراه عن كسب وإمعان

أشد لكي تتمكن من تذوقه وتحديد صفاته . وغير قين بك أن تنض من قيمة الجانب المظلم من الطبيعة . وتستطيع أن تلمس هذا الجانب في المستنقعات وفي فطر البحار . وفي الأوبنة التي تسبها الحشرات . لتدرك أن وراء هذه الظواهر جمالا عتبتاً بقدر ما يوجد الشيء القبيح في الشيء الجميل . والشيء الجميل جمالا حقيقياً لا يمكن أن يخشى عليه مما يشوه جماله .

« وليس من شك في أن التشويه كثيراً ما يؤكد الجمال ويزيده حسناً . انشد الجمال حيناً وانشد ضده . ثم حدد كلا منهما . وتعلم كيف تعرف إليهما وكيف تراهما وإلا كان فهمك للجمال فهما منقوصا وذا حلاوة غير طبيعية . أو هذا الفهم العاطفي السطحي الذي يغتر بالبهرج . »

ثم انتقل بعد ذلك إلى ما أتجهه الجنس البشري من الفن ، والأدب ، والموسيقى فقال :

« إن في أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة لإبداعية لعملنا يوجد انفعال . على أن الإحساس لا يستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا . ولعلك تخاف من أن تتلف بعض اللغات التي قد تضيفها عقولنا إلى المادة المستمدة من الحياة . كلاً لا ينبغي أن تخاف من ذلك أبداً . فكثيراً ما تزيد هذه الإضافات الأصلية من قيمة هذه المادة إذا كان إيمانك بها إيماناً صادقا .

« دعوني أتحدث إليكم عن المرأة العجوز التي رأيتهما مرة تدفع أمامها عربة صغيرة من عربات الأطفال في شارع متسع بسقت على جانبيه الأشجار ، وكان في العربة قفص بداخله طائر من طيور الكناري . ولعل المرأة كانت تضع كل حاجياتها في هذه العربة . تتصل بها إلى بيتها بلا مشقة . ولكنني رأيت أن أنظر إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ، ومن ثمة ذهب في الظن إلى أن العجوز المسكينة قد فقست جميع أطفالها وأحفادها . وأن الكائن

الوحيد الذى تبقى لها من حياتها كلها هو هذا الكنار . ولذلك خرجت به .
فى نزعة إلى هذا الطريق المورف . تماما كما كانت تأخذ حفيدها من مدة قصيرة .
قبل أن تنقده . فهذا كله أكثر أهمية وأليق بالمرشح منه بالحقيقة الواقعية .
فلماذا لا أحشد هذا الانطباع فى خزانة ذاكرتى ؟ ولكننى لمست من هؤلاء
الفهارسين المكلفين بجمع الحقائق الدقيقة أننى هذا الفنان الذى لا بد أن
توفر لديه المادة التى تحرك انفعالاته .

« وبعد أن تعلت كيف تلاحظ الحياة من حولك وكيف تستغلها فى
عملك . عليك أن تنتقل إلى المادة الانفعالية التى هى أكثر الأشياء أهمية
وأشدّها ضرورة وأوفرها حياة والتى يقوم عليها معظم خلقك وإبداعك .
الفنى . وأعنى بها تلك الانطباعات التى تحصل عليها من اتصالك الشخصى .
المباشر بالناس ، وهذه المادة يصعب الحصول عليها ، لأنها فى معظمها ،
تكون مختلطة وغير محددة . ولا يمكن إدراكها إدراكا باطنيا . ولا شك
أن كثيرا من تجاربنا الروحية غير المربية تنعكس فى ملامح وجوهنا وفى
أعيننا وفى صوته وكلامنا وإشاراتنا . ولكن ليس من السهل عليك ، على
الرغم من كونها كذلك ، أن تدرك أعماق غيرك . وذلك لأن الناس فى كثير
من الأحيان لا يفتحون أبواب نفوسهم . ولا يسمحون لغيرهم بأن يروها
على حقيقتها .

« وعلبك عندما تتضح لك الحياة الداخلية للشخص الذى هو موضوع
ملاحظاتك عن طريق أفعاله وأفكاره ودوافعه أن تتبع أفعاله عن كثب .
وأن تدرس الظروف التى يجد نفسه فيها . واسأل نفسك : لماذا يفعل هذا .
أو ذاك ؟ وماذا كان يتردد فى نفسه ؟

« ونحن لا نستطيع ، فى كثير من الأحيان ، أن نصلى إلى معلومات
قطعة لمعرفة الحياة الداخلية للشخص الذى ندرسه ، بل لا نستطيع الوصول
إلى تلك المعلومات إلا عن طريق شعورنا البهيمى . ونحن هنا نعالج أدق .

أنماط تركيز الانتباه ، كما نعالج قوى الملاحظة التي تقوم أساسا على اللاوعي ، ذلك أن النمط العادي من انتباهنا ليس من الكفاية بحيث يحقق عملية النفاذ إلى نفسية أى شخص آخر .

« ولإني لأخضعكم إذا أكدت لكم أن مهارتكم الفنية تستطيع أن تحقق لكم الكثير في هذا المجال . وكلما تقدمتم في عملكم سوف تعلمون طرقا أكثر وأكثر تستطيعون بها حفز نفوسكم اللاواعية وإشراكها في عملية إبداعكم وخلقكم ، غير أننا يجب أن نعتزف بأننا لا نستطيع أن نقتصر في دراستنا للحياة الداخلية عند غيرنا من البشر على مهارتنا الفنية العالية . »

الفصل السادس

استرخاء العضلات

- ١ -

عندما دخل المدير حجرة الدراسة طلب من ماريا وقاينا ومنى أن نقوم بتمثيل المشهد الذى احترقت فيه النقود .
فصعدنا إلى المنصة وشرعنا فى التمثيل .

وسار كل شيء فى البداية سيراً حسناً . ولكن عندما وصلنا إلى الجزء المفجع من المشهد . أحسست أن شيئاً يضطرب فى داخلى فضغطت بكل قوتي على شيء تحت يدي قاصداً أن أمد نفسى بشيء من المعونة يأتينى من الخارج وإذا شيء ينكسر فجأة ، وإذا أنا فى الوقت نفسه أشعر بألم حاد ، وبسائل دافئ يبلل يدي .

ولم أكن أعى شيئاً عندما أغشى على . والذى أذكره هو أننى كنت أسمع بعض الأصوات المختلطة . وبعد ذلك اعترانى ضعف متزايد ودوار ، ثم عدم الشعور بأى شيء .

وقد جعلت المدير هذه الحادثة المشثومة (التى قطع منى فيها شريان وفقدت فيها كثيراً من الدم حتى لقد اضطرت إلى التزام فراشى بسببها بضعة أيام) يغير من خطته ويضع فى رأس البرنامج بعض تمرينات الجسدية . وقد جاءنى بول بمخلاصة ملاحظاته . فإذا تورتسوف يقول :

« ولأنه لمن الضرورى أن نعدل من النظام الدقيق الذى وضعناه لبرنامجنا . وأن نشرح لكم خطوة هامة نسميها « تحرير عضلاتنا » متقدمة إلى حد ما على

النظام المعتاد . والموضع الطبيعي الذي كان ينبغي أن أحدثكم فيه عن هذه النقطة هو الموضع الذي كنا نصل فيه إلى التحدث عن الجانب الخارجى لتمريناتنا ، غير أن حالة كوستيا جعلتنا نناقش هذا الموضوع الآن .

« إنكم لم تكونوا تستطيعون فى مسهل عملنا هذا أن تدركوا شيئاً عن الشرور التى تنتج عن تشنج العضلات وتقلص أعضاء الجسم . إن الشخص الذى تكون فترات صوته لطيفة بطبيعتها إذا حدث للجهاز الصوتى شيء من ذلك يصبح شخصاً أجش الصوت ، بل ربما فقد صوته ، وإذا أصيبت قدمان مثل بتقلص فإنه يمشى كمن أصابه شلل ، فإذا كانت الإصابة فى يده اعتراهما الخنجر وتحركتا كما تحرك العصى . ومثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقرى أو الرقبة أو الأكتاف . وكل هذه الحالات تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل . على أن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها وجه الممثل . إذ تلوى تجاعيده وتصيبها بالشلل وتجعل تعبير الوجه جامداً كأنه الصخر . وتجمض العينان . وتضيق العضلات المتوترة على الوجه صورة قبيحة مضادة لما يجرى داخل نفسه . صورة لا اتصال بينها وبين انفعالاته ، وقد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس ، وعندئذ يعوق التنفس الطبيعى ويسبب قصر النفس . وهذا التوتر العضلى يؤثر أيضاً فى أجزاء أخرى من الجسم ، ولا يمكن أن يكون له إلا أثره الويل على الانفعالات التى تجيش بها نفس الممثل وعلى طرق تمثيله عنها ، وعلى حالة مشاعره العامة .

« ولكى نقنعكم بمدى ما يصيب التوتر العضلى أعمالنا بالشلل ، وبأنه مرتبط بحياتنا الداخلية ، نقوم بتجربة تثبت ذلك . فإليك هذا البيان الكبير . حاولوا أن ترفعوه . » وهنا يذلل الطلاب كل بدوره بمجهود كبير حتى ينجحوا فى رفع جانب واحد من هذه الآلة الثقيلة .

ويقول المدير لأحد التلاميذ : « اضرب بسرعة فى أذنك حملك لليانو

٩ × ٣٧ . إنك لا تستطيع . . حسن . إذن استخدم ذا كرتك البصرية في تذكر جميع محال هذا الشارع من بدايته إلى مبنى المسرح . . ألا تستطيع أن تعمل ذلك أيضا ؟ إذن غن لي الكافيتنا من فاوست . . إن الحظ لا يواتيك . حسن ، حاول أن تتذكر طعم محن من يخفى الكلاوى ، أو لمس نسيج من الحرير أو رائحة شيء محترق . .

ولكى ينفذ الطالب أوامر المدير أنزل هذا الجانب من البيانو الذى كان يحمله بمجهود كبير ، ثم استراح لحظة ، وأخذ يستذكر الاسئلة التى وجهت إليه ، وذلك بأن جعلها أولا ترسب فى عقله ثم شرع فى الاستجابة لها ، وهو يستجيش كل إحساس مطلوب . وبعد ذلك جدد مجهوده العضلى ثم رفع جانباً من جوانب البيانو بصعوبة .

وعند ذلك قال له تورتسوف : « وهكذا نرى أنه لكى نجيب على أسئلتى يجب أن تدع هذا الحبل ، وأن ترخى عضلاتك . وبعد ذلك فقط يمكنك أن تكسر نفسك لعمل حواسك الخمس .

« فهلا يثبت هذا أن التوتر العضلى يؤثر فى التجربة الانفعالية الداخلية ؟ إنك طالما كنت تعانى من هذا التوتر الجسمانى فلن تقدر حتى على التفكير فى التدرجات الدقيقة للمشاعر ، أو فى الناحية النفسية لدورك . ومن ثم كان لزاماً عليك قبل أن تحاول خلق أى شيء أن تجعل عضلاتك فى حالتها الطبيعية حتى لا تموق أفعالك .

« وأمامكم حادثة كوستيا التى هى حالة مقنعة . ونحن نأمل أن يكون ما أوقفه فيه حظه السيء درساً نافعا له ، ولكم جميعاً . وذلك فيما لا ينبغي أن تعملوه على خشبة المسرح . .

وهنا سأل أحد الطلبة : « ولكن أمن الممكن أن تخلص نفسك من هذا التوتر ؟ »

وعندئذ ذكرنا المدير بحالة الممثل الذى جاء وصفه فى كتاب « حياتى فى الفن » . والذى كان يعانى من استعداد بالغ الشدة إلى التشنج العضلى . وقد استطاع هذا الممثل ، عن طريق العادات المكتسبة ، والمراقبة الدائمة للمسرح أن يصل إلى الحالة التى يستطيع فيها بمجرد أن يضع رجله على خشبة المسرح ، وأن يلين عضلاته ويرخيها . وكان الشيء نفسه يحدث له فى المواقف الحرجة وهو يخلق دوره ، كانت عضلاته تحاول من تلقاء نفسها أن تنفض عنها كل توتر .

« وليس التشنج العضلى العام هو وحده الذى يعرقل أداءنا لوظيفتنا أداء سليما . بل إن أى ضغط طفيف ، فى لحظة ما ، قد يعطل عمل ملكة الخلق وإليكم مثالا على ذلك :

كانت ممثلة معينة تتمتع بمزاج عجيب لكنها لم تكن تستطيع استعماله إلا نادراً وفى فترات عرضية . إنها لم تكن تنجح إلا قليلا فى إرخاء عضلاتها بالرغم من محاولتها ذلك مراراً وتكراراً . لقد كان يحدث لها ؛ بطريق الصدفة البحتة ، وذلك فى أثناء بعض المواقف المؤثرة من دورها ، أن يتقلص حاجبها الأيمن بدرجة طفيفة ، فاقترحت عليها ، عندما تصل إلى مواقف الانتقال الصعبة هذه فى دورها أن تحاول التخلص من كل توتر فى وجهها وأن تحرره من ذلك كلية . وعندما استطاعت أن تحقق ذلك ؛ تراخت باقى عضلات جسدها تلقائياً . وبذلك صارت شيئاً آخر ، وأصبح جسدها خفيفاً وأقطع وجهها عن جموده فصار وجهها نابضاً بالحركة التى تعبر عن عواطفها الداخلية فى رشاقة ووضوح ؛ واكتسبت مشاعرها مخرجاً حراً ظليقاً إلى السطح .

« فتصوروا كيف كان ضغط عضلة واحدة ؛ قادراً على عرقلة جهازها
الروحي والجسدى جميعاً . »

لقد زعم نيقولا الذى جاء ليرافى اليرم أن المدير قال لهم : إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم أمر مستحيل . وفضلا عن كون هذا أمراً مستحيلاً فإنه شيء لا داعى إليه . ومع ذلك فقد قال بول مستنداً فى ذلك إلى ملاحظات تورسوف : إننا نأخذ عضلاتنا أمر مفروض علينا سواء كنا على خشبة المسرح أو فى الحياة العادية .

ولكن كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات ؟

ولما كان بول قد جاءنى بعد نيقولا فأليك ما فشرت به ذلك :

إن كل مثل ، بصفته بشراً ، لا يحصى له من أن يكون عرضة للتوتر العضلى ، هذا التوتر الذى يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور . وهو يستطيع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذى يحس به فى ظهره ، لكنه يعرّض نفسه بانتقاله إلى أكتافه . وهو إذا طارده من كتفيه عاد وأحس به فى حجابيه الخاجز وهكذا دواليك . إذ لا بد من وجود الضغط أو التقلص فى مكان أو فى آخر .

ولا مفر من حدوث هذا التوتر العضلى بالقياس إلى العصبيين من الناس فى جيلنا هذا . ومن المستحيل إزالته لإزالة تامة . وينبغى أن تكافه باستمرار وطريقتنا فى التثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا ، ليكون رقيقاً عليها ، وعلى هذا الرقب فى جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له فى أى موضع من جسمنا . وهذه العملية التى يراقب الإنسان فيها نفسه بنفسه ويغاضها من التوتر الذى لا داعى له ينبغى أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن . ليس هذا بحسب بل ينبغى أن تكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية ، لا فى أثناء الأجزاء الأكثر هدوءاً من دورك ، بل بصفة خاصة فى أثناء الأجزاء التى يبلغ فيها المجهود العصبى والجسمانى أقصى مداهما .

وعندئذ قلت له متعجباً : وماذا تعنى بقولك : إن الإنسان لا ينبغى أن

يوتّر عضلاته أو يشدها في لحظات تهيج .

ويجيبني بول : إنه لا ينبغي عليك ألا توتر عضلاتك فقط . بل ينبغي أن تبذل مجهوداً أكبر لإرخائها .

واستمر في اقتباس فقرات من قول المدير : « إن الممثلين يضطون على أعصابهم عادة في لحظات التهيج والاستثارة ، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً . ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر . »

وهنا تساءلت : « وهل يمكن أن يقوم الممثل بذلك بصورة حقيقية ؟ »
ويجيبني بول : « إن المدير يزعم أنه ممكن ، وهو بالإضافة إلى هذا يقول : إنه على الرغم من استحالة التخلص من جميع التوتر في لحظة من لحظات التهيج فإن الإنسان يستطيع أن يتعلم الاسترخاء في جميع الأحوال وهو يوصينا بأن ندع التوتر يأخذ مجراه إذا لم نستطع أن نتجنبه ، لكنه يوصينا كذلك بأن نبرز رقابتنا في الحال لكي نزيله . »

وحتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لا بد أن نعطيها كثيراً من تفكيرنا وإن نقص هذا من عملنا الإبداعي . على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية . والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يوماً ، وبصفة دائمة ومنظمة ، وذلك في أثناء تمريناتنا في المدرسة وفي المنزل على السواء ، بل يجب أن نستمّر حتى ونحن في طريقنا إلى النوم وفي قيامنا منه ، وفي أثناء عملنا ، ومشيئنا وراحتنا ، وفي لحظات سرورنا وحزننا .

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كياناتنا الجسدية ، بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا ، فنحن فقط يكف عن التدخل في أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية . إننا إن لم نرخ عضلاتنا إلا في أثناء ساعات خاصة نكرسها لهذا الغرض وحده لما استطعنا أن نحصل على أية نتيجة ، لأن مثل

هذه التمرينات ليست لها صفة العادة . ولا يمكن أن تصبح عادات آلية صادرة عن اللاوعى .

وعندما أبديت الشك في إمكان القيام بما قد شرحه لي بول آتند ، شرع يشرح لي التجربة التي قام بها المدير نفسه مثالا على ذلك . والظاهر أنه كان مصابا بآفة توتر العضلات في السنين الأولى من حياته الفنية إلى درجة تطورت حتى أصبحت تشنجا . ومع ذلك فنذ أن طور في نفسه تلك الرقابة الآلية أخذ يشعر بالحاجة إلى استرخاء في فترات التهييج العصبي اللواتد عن حاجته إلى شد عضلاته وتوتيرها .

- ٣ -

وزارت اليوم أيضا رحمانوف مساعد المدير . وهو رجل لطيف للغاية . وقد حمل إلى تحيات تورسوف ثم قال : إنه أرسل إلى ليعلنى بعض التمرينات . وأن المدير قال له : « إن كوستيا لا يعرف كيف يشغل نفسه وهو راقد في سريره ، لذلك فلتحاول أن تجعله يجرب طريقة سليمة لتزجية وقت فراغه . »

وكان التمرين ، الذى قت به ، يتألف من استلقائى على ظهري على أرضية صلبة مسطحة كأرضية الحجرة مثلا . ثم ملاحظة مجموعات مختلفة من العضلات في جسمى كله ؛ وهى تلك المجموعات التى تبدو مشدودة بلا داع . وقد قلت للسيد رحمانوف : لئن أحس تقلصا في كتفى وعنق ولوح الكتف ؛ وحول وسطى . .

وعلى هذا كان لا بد من إرجاء المواضع المذكورة في الحال ثم البحث عن أماكن غيرها ؛ وقد حاولت أن أقوم بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف إلا أننى قت به فوق فراشى اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض . وبعد أن أرخيت العضلات المتوترة ؛ ولم أخفل إلا تلك العضلات التى كان يبدو ألا بد

من إغفالها لتحمل ثقل جسمى ، أخذت أعد له الأماكن الآتية :

لوحا الكتفين ، وأسفل الحبل الشوكى . فاعترض رحمانوف قائلا
بجزم : « لابد أن تفعل ما تفعله الحيوانات وصغار الأطفال » .

« يبدو أنك لو أنمت طفلا صغيرا أو قطا على بعض الرمال لكى
يستريح أو ينام ، ثم رفعته بعد ذلك بحذر ، فستجد آثار جسمه كله مرسومة
على الصفحة الناعمة . ولكنك إذا قت بالتجربة نفسك مع فرد من أفراد
جبلنا العصبي فكل ما ستجده منه على صفحة الرمل هو آثار صفحتى كتفيه
وأردافه . بينما لن تستطيع باقى عضلات جسمه أن تلس الرمل على الإطلاق
نتيجة لما هو معروف عن أفراد هذا الجبل من التوتر العصبي المزمن .

فلكى نحصل على صورة غائرة لجسمنا الراقد على سطح لين لا بد أن نخلصه
من كل تقلص عضلى . لأن هذا سوف يعطى الجسم فرصة أنسب للراحة .
وعندما تنام ، على هذا النحو ، لمدة نصف ساعة أو ساعة فإنك تستطيع أن
تجد نشاطك ، أكثر مما تستطيع ذلك فى ليلة كاملة تقضيها نائما فى حالة
توتر . ولا عجب فى أن سائقى القافلة فى الصحراء يتبعون هذه الطريقة لعدم
استطاعتهم المكث طويلا فى الصحراء ، ومن هنا كان وقت الراحة لديهم
محدودا ، فبدلا من أن يحصلوا على فترة راحة طويلة ، يمكنهم الوصول إلى
نفس النتيجة بإراحة جسد من التوتر العضلى لإراحة تامة فى فترات قصيرة .

ويستخدم مساعد المدير هذه الطريقة دائما فى فترات راحته القصيرة
بين ساعات عمله النهارية وساعات عمله الليلية ، فيشعر بعد عشر دقائق من هذا
النوع من الراحة بالنشاط الكامل ، ولولا هذه الاستجمامة لعجز على
الأرجح عن النهوض بالعمل الملقى على كتفيه .

وعلى أثر خروج رحمانوف وجدت قطا فأنتمته على أحد مساند أريكتنا
التيهة فوجدته قد ترك أورا كاملا لجسمه ، ومن ثمة عولت على أن أعلم من
ذلك كيف أستريح .

إن المدير يقول : إن الممثل يجب أن يتعلم كل شيء من البداية كما يتعلمه الطفل الصغير . يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يتمشى وكيف يتكلم .. الخ ونحن نعرف كيف نقوم بكل هذه الأشياء في حياتنا العادية ؛ ولكن الغالبية العظمى منا لسوء الحظ يؤدونها أداء سيئا ، ومن أسباب ذلك أن أى خطأ في أدائها يظهر أكثر وضوحا في ضوء المسرح الغامر . وثمة سبب آخر هو أن للمسرح أثرا سيئا على حالة الممثل العامة . ومن الواضح أن هذا الذى يقوله تورسوف ينطبق أيضا على حالة الاستلقاء . ومن أجل هذا نوى الآن أنا والقط على هذه الأريكة ، فأنا أرقبه وأقلده في طريقة استرخائه ، إلا أنه ليس من الهين أن تنام دون أن تكون فيك عضلة واحدة غير متوترة وبحيث تلس جميع أجزاء جسمك السطح الذى تنام عليه . وأنا أستطيع القول بأنه من الصعب أن نلاحظ هذه العضلة المتوترة أولئك ، وليس ثمة حيلة من الحيل تتيح لك لإزالة العضلة المتوترة أو إرخائها ، ولكن المشكلة هي في أنك لا تكاد تتخلص من تقلص إحدى العضلات حتى تظهر لك عضلة ثانية متقلصة — ثم ثالثة ورابعة ... وهكذا . وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة إزداد عددها . لقد نجحت لبضع لحظات في التخلص من توتر منطقة ظهري وعنقي . ولست أستطيع أن أقول إن هذا قد أدى إلى أى تجديد في نشاطي ، ولكن هذا قد أوضح لي فعلا مدى ما تتعرض له من التوتر العنصر الذى لا حاجة إليه . ما لم تتعلم كيف تتخلص من تلك الآفة . وأنت عند ما تفكر في حاجب هذه الممثلة ، الذى كان يتقلص بطريقة غثالة فإنك تبدأ في الخوف بصورة خطيرة من التوتر الجسدى .

والظاهر أن الصعوبة الرئيسية التى تواجهني هي أنني أصبحت أخطئين عند متنوع من الإحساسات العضلية ، وهذا يضاعف عدد مواضع التوتر في جسمي أضعافا مضاعفة كما يزيد حدة كل موضع منها ، وهكذا ينتهي في الأمر إلى أنني لا أدري أين رأسى من يدي .

لله كم تولافى التعب من تمرينات اليوم ١ .
لأنك لا تستطيع أن تحصل على أى قسط من الراحة من هذا النوع من
الاستلقاء الذى كنت أمارسه .

- ٤ -

لقد مر بي ليو اليوم وحدثني عن القرين الذى قاموا به فى المدرسة ،
فقد طلب رحمانوف من الطلبة أن يستلقوا فى غير حركة تنفيذاً لأوامر
المدير ، ثم يقوموا بعد ذلك بمختلف الأوضاع العمودية والأفقية ، ثم
الجلوس المعتدل والوضع القريب من الجلوس والوقوف المعتدل والوضع
القريب من الوقوف ، ثم الركوع ثم جلوس القرفضاء على انفراد ، وفى
جماعات ، باستعمال الكراسى أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى . وعلى
الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا العضلات المتوترة وأن
يسموها بأسمائها . ومن الواضح أن بعض العضلات قد تتوتر فى كل وضع
من هذه الأوضاع ، غير أنه يجب ألا يسمح إلا للعضلات المتصلة اتصالاً
مباشراً بالوضع المطلوب بأن تظل متوترة ، ويجب على الممثل أن يتذكر
أن ثمة أخطاءاً مختلفة من التوتر . فقد تتوتر العضلة التى يكون من الضرورى
أن تشترك فى وضع مطلوب، ولكن يجب ألا تتوتر إلا بالقدر الذى يحتاجه
هذا الوضع ..

وقد استلزمت كل هذه التمرينات مراجعة شديدة من « الرقيب » وهذا
عمل ليس من السهولة كما يتبادر للذهن ، فهو يتطلب قبل كل شيء قوة انتباه
مدرّب تدريباً جيداً ، قادر على الإحكام والتوفيق السريع ، وفى إمكانه أن
يفرق بين الإحساسات الجسدية المختلفة ، إذ ليس من السهل ، فى وضع
معقد ، أن نعرف أى العضلات يجب أن يتوتر وأيها لا يجب أن يتوتر .

وعلى أرائنا انصراف أثير اتجهت إلى القط ، ولم يكن ثمة فرق بين الأوضاع

التي كنت أخضعها ، سواء وضعته من رأسه أولا أو جعلته يرقد على ظهره أو جنبه بعد ذلك ، لقد كان يتعلق بكل من مخالفه الواحد بعد الآخر على التوالي ؛ ثم إذا هو يتعلق بها جميعا مرة واحدة . وكان من السهل في كل مرة أن أراه ينحني كالزنبك لمدة ثانية ، ثم يرتب عضلاته بسهولة عجبية مرخيا منها ما لا يحتاج إليه ، موثرا ما يحتاج إلى استعماله . فبالله ما كان أعجبه . وهو يكيف عضلاته على هذا النحو .

وفي أثناء تجاربي مع القط إذا بحريشا يظهر كمعادته ، ولم يكن يبدو عليه هذه المرة أنه هو هذا الطالب الذي تعود الإكثار من مناقشة المدير ، لقد كان وصفه للدروس وصفا متما جدا ؛ وقد ذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن استرخاء العضلات ، والتوتر اللازم للقيام بوضع من الأوضاع روى لهم تورسوف مثلا على ذلك قصة من حياته الخاصة ، قال فيها : إنه أتبع له في روما ، وفي أحد المنازل الخاصة ، أن يشاهد عرضا لاختبار التوازن قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم القنايل القديمة ، وقد حاولت ، بجمعها للقطع المكسورة وضم بعضها إلى بعض ، أن تعيد بناء القنايل في وضعه الأصلي ، وقد اضطرت لكي تهض بهذا العمل أن تقوم بدراسة شاملة للثقل في جسم الإنسان ، وأن تعرف عن طريق التجارب التي قامت بها على نفسها أين يقع مركز الثقل في أي وضع من أوضاع الجسم ؛ وقد برهنت على مقدرة غريزية عجيبة في سرعة اكتشاف مراكز الثقل التي كانت تحفظ توازن جسمها في هذه الأوضاع المختلفة ، وقد كانت في أثناء عملها هذا تدفع بجسمها وتقذف به هنا وهناك ، وتبدو كأنها تتمش ، واضعة جسمها في أوضاع لا يمكن موازنتها فيها ، ولكنها كانت ثابتة أنها قاذرة في كل وضع من هذه الأوضاع على الاحتفاظ بتوازنها ؛ أضف إلى هذا أن هذه السيدة استطاعت بإصبعين اثنتين أن تقلب رجلا ضخما إلى حذما ، وقد تعلت هذا أيضا في أثناء دراستها لمراكز الثقل في الجسم الإنساني ؛ لقد كان في وسعها أن تجد الأماكن التي

تهدد توازن خصمها ثم تقذف به دون أن تبذل أى مجهود ؛ بدفعه من هذه الأماكن .

لقد كان تورسوف يجهل أسرار فنها ، لكنه فهم من ملاحظته لها أهمية مراكز الثقل ، وأدرك إلى أى حد يمكن أن يدرّب الجسم الإنسانى على الرشاقة والمرونة والتكيف ، وأن العضلات عن طريق هذا التدريب تستطيع القيام بما يطلب منها إذا مرّت على الإحساس بالتوازن .

- ٥ -

جاء فى ليو اليوم ليحيطنى علماً بتقدم الدراسات التمرينية بالمدرسة . ويبدو أن إضافات أساسية قد أضيفت إلى البرنامج ، فقد أصر المدير على ألا يخفض كل وضع من هذه الأوضاع ، سواء كان استلقاء أو وقفاً أو غير ذلك ، لرقابة الملاحظة الذاتية فقط ، بل يجب أن يبنى على أساس فكرة متخيلة وأن تقويه الظروف المعطاة ، فعندما يحدث هذا لا يصبح مجرد وضع ، وإنما يتحول إلى فعل ، ولنفرض أنى رفعت يدي فوق رأسي وقلت لنفسى .

« لو أنى كنت واقفاً بهذه الطريقة وفوق خوخة على غصن عال ، فإذا يجب أن أصنع لكى أنتقطها ؟ إن كل ما يلزمك هو أن تؤمن بهذه المسألة الخيالية ، وعندئذ يتحول هذا الوضع الخالى من الحياة إلى هدف حقيقى ، هو التقاط الخوخة . إنك إذا أحسست صدق هذه العملية ، أسرع كل من الانتباه واللاشعور إلى مساعدتك ، وعندما يحتقن التوتر الذى لا داعى إليه . وتحرك كل العضلات الضرورية للقيام بهذا العمل ، وسيحدث هذا كله دون أى تدخل من المهارة الفنية الواعية .

لأنه لا يبنى أن تجرى على خشبة المسرح أى وضع لا يقوم على أساس

وليس ثمة موضع للتقاليد المسرحية الزائفة في الفن الإبداعي الصادق أو في أى فن جدى ، وإذا لم يكن بد من استخدام أى وضع تقليدى فلا بد أن نقيمه على أساس حتى يستطيع أن يخدم غرضاً داخلياً .

واستمر ليو بعد ذلك في التحدث عن بعض تمرينات معينة قاموا بها اليوم ، ثم نهض ليعرض أمامى هذه التمرينات ؛ وكان مضحكا أن ترى جسده السمين ممتدداً على أريكته في أول وضع قام بأدائه ؛ لقد كان نصف جسده معلقاً فوق طرفي الأريكة ، وكان وجهه قريباً من الأرض ، وقد امتدت إحدى ذراعيه أمامه .

وكان الناظر لليه يشعر أنه في وضع متعب قلق ، وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب تئبه وأياها يجب إرخاؤه . .

ثم إذا هو يصبح فجأة : « هذه ذبابة كبيرة طائرة ، انظر لى وأنا أضربها ولم يكدهم جسده تجاه نقطة التخيل ليسحق الحشرة حتى أخذت جميع أجزاء جسده وجميع عضلاته وأوضاعها الصحيحة وراحت تعمل كما ينبغي ، لقد كان الوضع الذى اتخذته يقوم على أساس معقول .

إن الطبيعة تعمل وفقاً لنظام عضوى حتى أحسن مما تعمل مهارتنا الفنية التى نطعن بها ؛ ولقد كانت التمرينات التى استخدمها المدير اليوم تهدف إلى أن تجعل الطلبة يدركون أن كل وضع يتخذه الجسم على خشبة المسرح يمر بثلاث لحظات : الأولى : التوتر الزائد عن الحاجة والذى يصحب بالضرورة كل وضع جديد يتخذه الممثل والذى يصحب اضطرابه العصبى وهو يؤديه أمام الجمهور . . .

الثانية : الاسترخاء الآلى لهذا التوتر الزائد عن الحاجة بتوجيه من «الرقب» .

الثالثة : تبرير الوضع إذا لم يكن في ذاته مقنعاً للمثل .

وبعد أن تركني ليرو ، جاء دور القط ليساعدني على تجربة هذه التمرينات .
وتفهم ما ترمى إليه .

ولكي أجعل القط في حالة نفسية يستجيب فيها لما أريد ، أنمته على السرير
إلى جوارى وجعلت أمسح يدي على شعره . ولكنه بدلا من أن يبقى معي
إذا هو يقفز من فوق إلى الأرض وينسأب في رفق متجها نحو ركن الحجره
حيث شم رائحة فريسة .

وقد تبعت كل حية في جسمه بانتباه دقيق ، ولكي أقوم بهذا كان علي
أن أستدير حول نفسي ، وكان هذا عملا شاقا بسبب يدي المربوطة ، وهنا
استخدمت رقيب عضلاتي الجديد لأختبر حركاتي الخاصة ، وسار كل شيء سيرا
حسنا في البداية ، فلم تنثن إلا العضلات التي كان الأمر يدعو إلى انثنائها ، وكان
سبب نجاحي في ذلك هو أنني كنت استهدف هدفا حيا ، ولكنتي في اللحظة
التي حولت فيها انتباهي من القط إلى نفسي تغير كل شيء وتبخر التركيز الذي
ظفرت به ، فقد شعرت بضغط عضلي في عتائف الأماكن ، وتوترت العضلات
التي كان علي أن أستخدمها لتحقيق الوضع الذي أردته ، وكان توترها بالغا
حد التشنج تقريبا ، واشتركت العضلات المجاورة كذلك في العملية اشتراكا
لم يكن إليه ضرورة . وقد قلت لنفسي : « والآن سأكرر الوضع نفسه » .
وقد فعلت . ولكن ما إن تلاشي مدفي الحقيقي حتى غدا الوضع جامدا لاجابة
فيه ، وعندما قمت بمراجعة العملية التي قامت بها عضلاتي وجدت أنني كلما
كنت ملقيا بالي إلى تلك العضلات ازداد توترها الذي لا داعي له ، وازدادت
صعوبة تمييز التوتر الزائد عن الحاجة .

وعند هذه النقطة شعنتني بقعة سوداء على أرض الحجره ، فبهبطت
لأعسسها ولأتعقق منها فإذا هي عيب في الخشب ، وعندما كنت أقوم بهذه
الحركة كانت جميع عضلاتي تؤدي عملها بطريقة طبيعية وسليمة ، وقد
تأملت من ذلك أن الهدف الحى والفعل الواقعي (ويمكن أن يكون الفعل

واقباً أو متخيلاً طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معطاة
يمكن أن يؤمن بها الممثل لإيماناً صادقاً (يجعلان العمل يكتسب صبغة طبيعية
فيسير في غير صنعة وبلاوعي ، وليس شيء غير الطبيعة نفسها يمكن أن
يكون له الرقابة الكاملة على عضلاتنا فنوترها بطريقة صحيحة أو نرهبها .

”
- ٦ -

انتقل المدير اليوم ، كما عرفت من بول ، من الأوضاع الثابتة إلى
الإشارات . وقد جرى الدرس في حجرة واسعة ، وكان التلاميذ مصطفين
كما لو كانوا وقوفاً للفتيش ، وأمرهم نورتسوف أن يرفعوا أيديهم اليمنى
فرفعوها كأنهم رجل واحد .

لقد كانوا يرفعون أذرعهم ببطء فكانت أشبه بأذرع لافتات التحذير
عند مرتفعات الطرق ومهابطها ، وكان رحمانوف يحس عضلاتهم وهم على
هذا النحو ثم يقول معلقاً : « هذا خطأ .. ألن رقبتيك وظهرك . إن ذراعتك
كأها متوترة .. وهكذا .. ولعل العمل كان يبدو سهلاً يسيراً ، ومع ذلك
فلم يكن من بين الطلبة من استطاع أن يخفيه على وجهه الصحيح ؛ لقد طلب
منهم أن يقوموا بما يسمى ، بالعمل المنفرد ، بمعنى ألا يستخدموا إلا مجموعة
العضلات التي لها دخل في حركات الأكتاف ليس غير ، فلا يستخدموا شيئاً
من عضلات الرقبة أو الظهر أو منطقة الوسط بصفة خاصة ، لأن هذه
العضلات كثيراً ما تلقي بالجسم كله في عكس اتجاه الذراع المرفوعة اتوازن
حركة الذراع .

إن هذه العضلات المتصلة التي تتقلص تذكر الإنسان بالمفاتيح المكسورة
في بيانو ، فكلما ضربت بأصبعك على مفتاح دفع بمجموعة أخرى من المفاتيح
فيفسد عليك النغمة التي تريدها ، ولهذا لم يكن عجيباً ألا تكون أفعالنا دقيقة
تماماً ، تلك الأفعال التي لا بد أن تكون في وضوح النغمة الموسيقية المعروفة
على آلة ، وإلا فيضطرب نم الحركات في الدور ، ولن يكون كل من

المفهوم الداخلى والخارجى للدور محددًا ولا مستساغًا من الوجهة الفنية. إنه الشعور كبقاى ازدادت حاجته إلى الدقة والوضوح والمرونة من حيث أسلوبه المادى .

واستمر بول قائلاً : « إن الأثر الذى بقى فى نفسى من درس اليوم هو أن المدير قد تناول كلا منا على حدة كما يتناول إحدى الماكينات فىك صواميلها وقطعها ثم يزيث كلا منها على حدة ثم يعود فىجمع قطعها ويضم بعضها إلى بعض من جديد ، ومنذ هذه العملية وأنا أشعر أنى أكثر ليونة ورشاقة ووضوحاً .

ثم سأله قائلاً : « وما الذى حدث بعد ذلك ؟ »

وأجابنى : « لقد أصر المدير على أننا عندما نستخدم مجموعة « منفردة » من العضلات سواء أكانت عضلات الأكتاف أم الذراع أم الظهر فيجب أن تبقى سائر عضلات الجسد الأخرى حرة وبدون توتر . فثلاً عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد الضرورى للقيام بهذه الحركة، يجب أن يترك باقى أجزاء الذراع كالكوع والرسغ والأصابع وكل هذه المفاصل لتكون فى استرخاء كامل .

قلت : « وهل نجهنم فى القيام بهذا ؟ »

فقال معترفاً : « كلا ، ومع هذا فقد استطعنا أن ندرك كيف يكون إحساسنا عندما يصل عملنا إلى هذه المرحلة » .

فساءلت فى حيرة : « أهو عمل من الصعوبة بهذه الدرجة ؟ »

فقال : « إنه يبدو فى البداية عملاً سهلاً ، ومع ذلك فلم يستطع واحد منا أن يؤدى التمرين أداءً صحيحاً ، وليس يخفى أنه لا مفر من تحويل أنفسنا تحويلاً تاماً إذا أردنا أن نتكيف وفقاً لمقتضيات فننا ، إذ أن العيوب التى قد لائتق إليها بالا فى الحياة العادية تصبح ملحوظة فى وهج أضواء المسرح ، وهى تترك أثراً ثابتاً فى نفس الجمهور .

والسبب في ذلك بسيط . فالحياة على المسرح تترامى في مجال صغير كما لو كانت تترامى خلال عدسة من عدسات الكاميرا ، في حين ينظر الناس إليها من خلال منظار مكبر ، وكأنهم يفحصون جسماً صغيراً بمنظار معظم . ومن هنا لا يمكن أن يفلتوا أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت ، فإذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الأذرع الجامدة في الحياة العادية ، فإنها تبدو على المسرح شيئاً لا يطاق ، إنها تضفى على جسم الإنسان صفة التخشب وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التى تتخذ لعرض الملابس ، مما تكون نتيجة أن تصبح روح الممثل قينة بأن تتخشب كذراعيه تماماً . وإذا أضفت إلى هذا ظمراً متجمداً لا ينحن إلا من الوسط وزوايا قائمة ، لم تجد أمامك إلا صورة كاملة لصا . وأى عواطف يمكن أن تمكسها لك هذه الصا ؟ والواضح من كلام بول أنهم لم ينجحوا على الإطلاق في درس اليوم في القيام بهذا العمل الواحد البسيط وهو رفع ذراع باستخدام عضلات الكتف الضرورية ، كما لم ينجحوا بالمثل في عمل نفس التمرينات في الكوع والرسغ ومختلف مفاصل اليد . في كل مرة كانت اليديها تشترك في العملية ، وأسوأ مافي الموضوع كله أنهم كانوا يقومون بتحريك جميع أجزاء الذراع بالترتيب من أول الكتف حتى أطراف الأصابع والعكس ، وكان هذا أمراً طبعياً جداً ، فالذى يخفق في أداء جزء من التمرين أولى بأن يخفق في التمرين كله لأن الكل أصعب بكثير من الجزء .

والحق أن تورسوف لم يشرح لنا هذه التمرينات بفكرة أننا نستطيع القيام بها في الحال ، فقد كان يقوم بتخطيط العمل الذى سوف يشرف مساعده على أدائه معنا ضمن المنهج الذى يدرسه وهو (التدريب الرياضى والنظام) وقد أرانا أيضاً تمرينات للرقبة تؤديها من جميع الزوايا ، وللظهر والوسط والأقدام وغير ذلك .

وبعد قليل جاء ليو ، واستطاع أن يقوم بصورة طيبة بالتمرينات التى وصفها بول ، وبخاصة ثنى ومد الظهر مفصلاً مفصلاً مبتدئاً بالمفصل العلوى

في أسفل الرأس ومتدرجاً إلى أسفل . . وحتى هذا لم يكن عملاً سهلاً، وكل ماوسمى هو ملاحظة أما كن ثلاثة، وبالأحرى فقرات ثلاث أستطيع فيها ثنى ظهري، في حين أن لكل منا أربعاً وعشرين فقرة .

وبعد أن خرج بول وليو دخل القط فأخذت أوأصل ملاحظاتي عليه وهو يقوم بأوضاع مختلفة وغير عادية . . أوضاع لا يمكن وصفها : . فعندما كان يرفع غطيه أو يجرده كنت أشعر أنه يستخدم مجموعة من العضلات تكيفت خصيصاً للقيام بهذه الحركة . أما أنا فلم يتم تكويني بهذه الطريقة، إذ أنني لا أستطيع حتى تحريك سباتي، بل كان كل من الإصبعين الثالثة والخامسة يتحركان معاً .

إن تطور المهارة العضلية ودرجة صقلها وتهدئتها كما هو ملاحظ في بعض الحيوانات أمر لا يمكن تحقيقه فينا نحن البشر، ولا يمكن لأي مهارة مكتسبة أن تحقق مثل هذا الكمال في رقابة العضلات، فعندما ينقض هذا القط على إصبعي فإنه يمر مروراً خاطئاً من السكون الكامل إلى الحركة السريعة سرعة الضوء التي يصعب متابعتها، إلا أن القط مع هذا كان مقتصدًا اقتصاداً عجيباً في الجهد الذي بذله فيها، محاذراً حذراً باهراً وهو يقوم بها . لأنه عندما يستعد لعمل أية حركة، كالقفز مثلاً، تراه لا يضع أي قوة في توتر عضلي لا لزوم له، لأنه يوفر جميع قواه ليقذف بها في اللحظة المينة التي يقتدر فيها إلى هذه القوى . وهذا هو السبب في أن حركاته شديدة الدقة، بالغة القوة والتحديد .

ولكي أختبر نفسي شرعت في مراجعة حركاتي التي كانت أشبه بحركات النمر، والتي كنت أستخدمها في أدائي لدور عطيل، ولم أكّد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص في جميع عضلاتي، وتذكرت رغماً عني ما كنت أحس به في تدريب تجربة هذه الرواية، ومن ثمة عرفت غلطتي الرئيسية التي أقرقتها في ذلك الوقت . فإن الإنسان الفاقد الشعور الذي يعاني

جسمه كله من آلام التشنج العضلي فحين بالآلا يستطيع الشعور بأية حرية على خشبة المسرح . . بل لا يمكنه أن ينعم بحياة صحيحة . وإذا كان من الصعب أن تجرى عملية ضرب بسيطة . وأنت ترفع جانباً واحداً من جوانب البيانو . فأولى بك أن تعجز وأنت في هذا الوضع عن التعبير عن العواطف الدقيقة في دور معقد .

لله ما كان أحسنه من درس هذا الذي أعطانا المدير إياه عندما كنا نرتكب كل تلك الأخطاء في حين كنا نؤمن الإيمان المطلق بأننا لا نرتكب خطأ ما !

لقد كانت طريقة حكيمة ومقننة تلك التي أثبت بها صحة آرائه .

الفصل السابع

الوحدات والأهداف

- ١ -

عندما دخلنا اليوم إلى قاعة النظارة بالمرح، واجهتنا لافتة كبيرة خطت عليها كلمتان هما: الوحدات والأهداف .

وهنا المدير على وصولنا إلى مرحلة جديدة وهامة من مراحل عملنا ، ثم شرح لنا ما يقصد بكلمة « الوحدات » ودلنا على كيفية تقسيم المسرحية وتقسيم الدور إلى عناصرها ، وكان كل ما قاله واضحا وشيقا كعهدنا بكل ما يقول . إلا أننا أريد - قبل أن أكتب عن ذلك - أن أذكر ما حدث بعد انتهاء الدرس ، فقد أعانني ذلك على فهم ما كان المدير قد قاله فيها أشمل .

حدث أنني دعيت للمرة الأولى ، إلى تناول العشاء في منزل الممثل الشهير شوستوف ، وهو عم زميلي بول . وماكدنا نجلس إلى المائدة حتى سألنا عما نعمل في المدرسة ، فأخبره بول أننا قد وصلنا إلى دراسة « الوحدات والأهداف » . ولست في حاجة إلى أن أقول إن شوستوف وأولاده ملبون بمصطلحاتنا الفنية .

وقال شوستوف ضاحكا ، وذلك بينما كنت الخادمة تضع أمامه ديكاً رومياً كبيراً : « تصوروا يا أولاد أن هذا ليس ديكاً رومياً بل مسرحية من خمسة فصول - مسرحية « المفتش العام » ، مثلا - فهل يمكنكم أن تأتوا عليها مرة واحدة ؟ كلا . إنكم لا تستطيعون اتهام ديك بأكله أو مسرحية

من خمسة فصول في لقمة واحدة . ولذا وجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء —
هكذا ...

وأخذ يقطع نخذي الديك وجناحيه و صدره ، ويضعها في أحد الأطباق .
ثم قال :

« لديكم الآن الأقسام الكبيرة الأولى ، ولكن حتى هذه القطع الغليظة .
لا تستطيعون ابتلاعها ، ومن ثم فإنه يجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء أصغر
هكذا ... »

ولم يزل يقطع الديك إلى أجزاء أصغر ، ثم قال لا كبر أبناءه :
« والآن ناولني طبقك — إليك قطعة كبيرة وهي بمثابة المشهد الأول . »

فقدم الفتى له طبقه وهو يلقى الأسطر الأولى من مسرحية المفتش العام
في صوت عميق متردد نوعا ما : « أيها السادة ، لقد دعوتكم إلى الاجتماع هنا
لأعلن عليكم نيا محزنا للغاية . »

وما كاد الفتى يفرغ من ذلك حتى قال شوستوف لابنه الثاني : « وإليك
أنت يا أوجين مشهد رئيس مكتب البريد . أما أنت يا إيجور وأنت يا تيودور
فإليكما المشهد الذي بين بوشينسكي وذوبشينسكي . أما أنتما أيها الفتاتان
فستقومان بالمشهد الذي يدور بين زوجة العمدة وابنته . والآن هيا
التمهوا ما أمامكم ! »

وانهال الأولاد على طامهم وهم يدفعون إلى أفواههم قطعاً ضخمة
تكاد تزهق أنفاسهم . وعندئذ نبههم شوستوف إلى ضرورة تقطيع أنصبتهم
وتقسيمها إلى أجزاء أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة ، ثم التفت إلى زوجته
بجاءة وصاح بها :

« أى لحم جاف هذا ! »

فقال واحد من الاولاد : اجعل له طعما بإضافة « اخترع من صنع الخيال ... »

وقال له ولد آخر وهو يناول أباه المرق : أو بإضافة المرق المصنوع من « الاقتراضات ذات التأثير السحري ، واسمح للزولف أن يبرز الظروف التي تقتضى المسرحية قيامها . »

وأضافت إحدى الفتاتين وهي تقدم لانيها الصلصلة الحريفة : إليك هدية من مساعد المخرج (الريحسبر) .

وقال أحد الاولاد وهو يرش الفلفل على اللحم : « ومزيداً من التوابل هدية من الممثل نفسه . »

وقالت الفتاة الصغرى : « هل لك في قليل من الخردل يقدمه فتان يسارى الزعقة ؟ » وحينما انتهى الاولاد من تقديم اقتراحاتهم أخذ شوستوف يقطع نصيبه من اللحم ويخلطه بالصلصة التي قدمها إليه الاولاد ثم قال ... « هذا جميل — حتى هذا الشيء الذى يشابه نعال الاحذية يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ، وذلك هو ما يجب عليكم صنعها فيما يتصل بأجزاء دوركم ، يجب عليكم أن تغمسوها وتعاودوا غمسها في صلصلة الظروف التي تفترض المسرحية قيامها ، وكلما كان الدور جافاً احتجتم إلى المزيد من الصلصة . »

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تعج بالافكار عن الوحدات إذ ما كاد انقباها يتجه هذا الاتجاه ، حتى بدأت أبحث عن طرق لتطبيق هذه الفكرة الجديدة . »

فقلت لنفسى وأنا أودعهم : هذه وحدة . ولكن الحيرة اتبقتى وأنا أهبط السلم ، إذ هل اعتبر كل درجة من درجات السلم وحدة قائمة بذاتها ؟ إن أسرة شوستوف تسكن في الطابق الثالث . وهذا معناه أن بين مسكن الأسرة والباب الخارجى ستين درجة ، وبالأحرى ستين وحدة . ويلبغى — على هذا الأساس — اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها

وأخيراً قررت أن أعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة ، وعملية السير إلى بيتي وحدة أخرى .

ولكن ماذا عن فتح الباب المفضى إلى الشارع ؟ هل ينبغي أن أعتبر ذلك وحدة واحدة أو عدداً من الوحدات ؟ واستقر رأيي على اعتباره عدة وحدات . فيكون العدد إذن هو الآتى : توديع أسرة شوستوف وحدة واحدة ، الهبوط على الدرج : وحدتان ، الإمساك بمقبض الباب الخارجى : ثلاث وحدات ، تحريك المقبض : أربع ، فتح الباب : خمس ، عبور العتبة : ست ، إغلاق الباب : سبع ، تحريك المقبض : ثمان ، الذهاب إلى البيت : تسع .

وفى الطريق اصطدمت بشخص ما . . ولكن لا ، فذلك حدث عرضى لا يمكن اعتباره وحدة . ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب . فماذا أعتبر ذلك ؟ هل أعد قراءة كل عنوان وحدة ؟ أو هل أجمع عملية التطلع كلها فى وحدة واحدة ؟ واستقر عزمى على اعتبارها وحدة واحدة ، وبذلك أصبح المجموع عشر وحدات .

وما إن وصلت إلى بيتي ، وخطمت ملابسى ومددت يدى لأتناول الصابون وأغسل يدى ، حتى وجدتني قد وصلت إلى رقم مائتين وسبع ، وغسلت يدى فأصبح المجموع مائتين وثمانى ، ثم أعدت الصابون إلى مكانه : مائتان وتسع ، وغسلت الحوض بالماء : مائتان وعشر ، وأخيراً آويت إلى فراشى وندرت بالأغلبية ، فبلغ المجموع مائتين وست عشرة وحدة .

ثم ماذا ؟ كانت رأسى مزدحمة بالأفكار ، فهل أعتبر كل فكرة وحدة ؟ لو أن المرء قام بتشكيل مسرحية ذات خمسة فصول ، كسرحية عطيل ، لوصل عدد الوحدات على هذا الأساس - إلى عدة آلاف ، ولاختلط عليها الأمر . ولذا فلا بد أن نمة طريقة للحد من عدد الوحدات ، ولكن ما هى الطريقة ؟

وقد تحدثت اليوم إلى المدير في هذا الأمر ، فكانت هذه هي إجابته :
« سنل أحد ربابنة السفن كيف يتأتى له أن يتذكر — خلال رحلة
طويلة — جميع التفاصيل الدقيقة لساحل من السواحل ، منحنياته وأجزائه
القليلة الغور وشعبه الصخرية ، فأجاب قائلاً : لست ألقي إليها بالاً ، وإنما أنا
الترم خط سير معين لا أحيده عنه .

« وهذا هو المسلك الذي يجب أن يسلكه الممثل ، إذ يجب أن يتقدم في
طريقه غير حافل بالتفاصيل العديدة ، إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات
الهامية التي تعين خط سيره وكأنها الإشارات ، وتبعله لا يحيد عن الاتجاه
الإبداعي الصحيح . ولو تعين عليك أن تخرج عملية رحيلك عن منزل أسرة
شوستوف على المسرح ، لوجب عليك أن تسأل نفسك السؤال التالي :
أولاً ما الذي أفعل ؟ فيكون جوابك : « أنا ذاهب إلى بيتي » هو المفتاح الذي
يدلك على هدفك الرئيسي .

على أنك وأنت في طريقك قد توقفت عدداً من المرات ، فقد توقفت
بلا حراك عند نقطة معينة ، وفعلت شيئاً آخر ، ولذلك فإن النظر إلى
واجهة المحل ، يعتبر وحدة قائمة بذاتها ، وعندما واصلت المسير إلى بيتك
عالت إلى الوحدة الأولى .

وأخيراً وصلت إلى حجرتك وخلعت ملابسك ، فكان ذلك العمل
وحدة ثالثة ، وعندما استلقيت في فراشك ، وبدأت تفكر ، كان
ذلك وحدة رابعة .

وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك من نيف ومائتي وحدة إلى
أربع وحدات . وهذه الوحدات تحدد لك خط سيرك .

وهذه الوحدات الأربع هي التي يتألف منها هذا الهدف الواحد الكبير
أعني : العودة إلى البيت .

ولنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الأولى على المسرح ؛ وهى العودة إلى البيت . إنك تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر . أو لنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الثانية وهى الوقوف أمام واجهة المحل ، فأنت تقف وتستمر في الوقوف ولا شيء غير ذلك . أما الوحدة الثالثة فأنت تقتسل . ومن حيث الوحدة الرابعة فأنت ترقد في فراشك وتستمر في الرقاد . . . ولو أنك فعلت ذلك لجاء تمثيلك مملا رتيباً ، ولأصر المخرج على قيامك بتمثيل كل جزء بطريقة تعنى فيها بالتفاصيل عناية أكبر ، ولا اضطرت إزاء ذلك إلى تقسيم كل وحدة إلى أجزاء أصغر وإلى إعادة أداء تلك الأجزاء بوضوح ودقة .

فإذا كانت هذه الأجزاء الصغيرة لا تزال رتيبة لاتنوع فيها . وجب عليك أن تقسمها إلى أجزاء أصغر حتى يعكس مسيرك في الشارع التفاصيل المميزة لهذا الفعل . ومن ذلك مقابلة الأصدقاء وتبادل تحية مع أشخاص مختلفين . وملاحظة ما يدور حولك والاصطدام بالمارة الخ . . الخ . .

وبعد ذلك انتقل المدير إلى مناقشة الأشياء التي كان عم بول قد تحدث عنها فقال . بينما كنت أنا وبول نتبادل الابتسامات ا تذكرنا واقعة الديك :

إنك تقسم القطع الكبيرة إلى قطع متوسطة الحجم ، ثم إلى قطع صغيرة وأخيراً إلى قطع دقيقة — ولكنك لاتفعل ذلك إلا لتعود فتعكس العملية في النهاية فتجمع الأجزاء لتكون منها الكل مرة أخرى .

ثم وجه المدير التحذير التالي : تذكر دائماً أن التقسيم لإجراء مؤقت ، إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية منقسمين إلى أجزاء متناثرة . وأنت تعلم أن التمثال المخطم — مثله في ذلك مثل اللوحة المعزقة — ليس عملاً فنيا مهما بلغت أجزاؤه من الجمال . إننا لانستعمل الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور . وهذه الوحدات الصغيرة تندمج مكونة وحدات كبيرة في أثناء القيام بتمثيل الدور بالفعل . وكلما كانت الوحدات أكبر حجماً وأقل

عدداً . نقص عدد المشاكل التي يتعين عليك أن تعالجها وسهل عليك القيام بالدور كله .

ويستطيع الممثلون السيطرة على هذه الأجزاء الكبيرة بسهولة إذا كانت هذه الأجزاء قد وضعت موضع الدراسة الدقيقة ، وعندما تمتد هذه الأجزاء خلال الرواية في تسلسل متسق فإنها تكون بمثابة الإشارات التي تعدد خط السير ، وخط السير هذا هو الذي يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي ، ويجعل من الممكن تجنب الصخور ومواقع الزلل .

ولكن كثيراً من الممثلين - لسوء الحظ - ينفسون النظر عن خط السير هذا ؛ لأنهم يعجزون عن تقسيم المسرحية وتحليلها ، ولذلك فإنهم يضطرون إلى معالجة عدد كبير من التفاصيل السطحية التي لا صلة بينها . بل إن عدد هذه التفاصيل يبلغ من الكثرة حداً يجعلهم يرتبكون ويفقدون كل إحساس بالرواية بوصفها كلا أكبر من هذه التفاصيل .

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالا تحتذونه : لا تقسموا المسرحية أكثر مما ينبغي ، ولا تسترشدوا بالتفاصيل . بل اصنعوا لأنفسكم مجرى محدود . مما له أجزاء كبيرة ، سبق لكم أن درستوها بعناية وحللتوها في جميع تفاصيلها .

أما طريقة التقسيم فهي سهلة نسبياً : فما عليكم إلا أن تسألوا أنفسكم : ما هو لب المسرحية . وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد ؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل ، ولنفرض أننا ندرس مسرحية المفتش العام لجوجول . فما هو العنصر الأساسي في هذه المسرحية ؟

ويقول فانيا : المفتش العام .

وإذا پول يقول : صحاح : وبالأحرى حادثة خلعتاكوف .

فقال المدير : موافق ، ولكن هذا ليس كافياً . إذ يجب أن يتوفر الأساس الملائم لهذه الواقعة المضحكة المفجعة التي صورها جوجول ، وهذا الأساس يتكون من أوغاد كالعمدة والمشرفين على مختلف المنشآت العامة والسيدتين اللامتين . . . الخ . . . ولذلك فنحن مضطرون إلى القول بأن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خلستاكوف وسكان البلدة السذج .

وعندئذ توقف المدير لحظة عن الكلام ثم وجه إلينا السؤال التالي :
ثم ماهي الأشياء الأخرى اللازمة للمسرحية ؟

فقال أحد الزملاء : الرومانسية الخرقاء والمغازلات الريفية، مثال ذلك .
سلوك زوجة العمدة التي عجلت بخطبة ابنتها وأزعجت أهل البلدة جميعاً .

وقال زميل آخر : فضول رئيس مكتب البريد ورجاحة عقل أو سيب .
بينما قال ثالث : الرشوة

وتبعه رابع بقوله : الرسالة .

وقال خامس : وصول المفتش الحقيقي .

فقال المدير : لقد قسمت المسرحية إلى وقائعها الرئيسية ذات الأهمية الحيوية — قسمتموها إلى وحداتها الكبرى . فامتثلوا الآن من كل وحدة من هذه الوحدات مضمونها الجوهرى لتصلوا على البناء الداخلى للمسرحية بأكملها . إن كل وحدة كبيرة تنقسم بدورها إلى أجزاء متوسطة وأجزاء صغيرة تشترك جميعاً في تكوين الوحدة الكبيرة . ولتشكيل هذه الأجزاء يكون ضرورياً في كثير من الأحيان الربط بين عدد كبير من الوحدات الصغيرة .

وختم تورسوف حديثه قائلاً :

إن لديكم الآن فكرة عامة عن الطريقة التي تقسم بها المسرحية إلى وحداتها التي تتكون منها ، وعن الوسيلة التي تعينون بها الطريق الذي يهديكم في أثناء قيامكم بتمثيلها .

. قال المدير اليوم مستأنفاً شرحه : إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية ، إلا أن ثمة غرضاً داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية . وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات .

إن كل هدف هو جزء أساسي من أجزاء الوحدة . أو قل ، على العكس . من هذا ، إنه يخلق الوحدة المحيطة به .

وبقدر ما يستحيل إتمام أهداف غريبة على المسرحية ، فإنه يستحيل إتمام وحدات لا رابطاً بينها وبين المسرحية . لأن الأهداف يجب أن تكون تياراً منطقياً مترابط الأجزاء . ولذا قد تقررت هذه الرابطة المباشرة فإن كل ما قلناه عن الوحدات يصدق بالمثل على الأهداف .

وعندئذ سألته : هل معنى ذلك أن الأهداف تنقسم هي الأخرى إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة ؟

فقال : نعم ، بكل تأكيد .

فقلت : وماذا عن خط السير ؟

فقال المدير شارحاً وجهة نظره : سوف يكون الهدف هو الضوء الذي يهديكم إلى الطريق الصحيح .

إن الخطأ الذي يرتكبه معظم الممثلين هو أنهم يفكرون في النتيجة بدلاً من التفكير في الفعل الذي يجب أن يعد لها ويمهد السبيل إليها ، فإذا تمنيت الفعل وانجحت إلى النتيجة مباشرة . حصلت على ثمرة مفصلة لا يمكن أن تؤدي بك إلا إلى التثليل الزائف المصطنع .

لحاول إذن أن تتجنب لإجهاد نفسك في سبيل الوصول إلى النتيجة دفعة واحدة . ومثل تمثيلاً كاملاً تؤديه في صدق وراحة قصد ، ويمكنك أن .

تسمى هذا الطراز من التمثيل عن طريق اختيارك أهدافا تقسم بالحياة .
ثم التفت إلينا وقال : والآن فاختاروا لأنفسكم هدفا من هذا القبيل
وحاولوا تحقيقه .

وبينما كنت أنا وماريا نفكر في الأمر إذا نحن بيول يتقدم إلينا
بالاقتراح التالي :

إذا فرضنا أن كلامنا يجب ماريا . وأن كلامنا تقدم إليها طالبا يدها
فإذا كان ممكنا أن نفعل ؟

وقد بدأنا بوضع خطة عامة ، ثم قسمناها إلى وحدات وأهداف مختلفة
كان كل منها يؤدي إلى الفعل ، وعندما كان الوهن يصيب نشاطنا كنا
نعالج الأمر بإضافة اقتراحات جديدة ، خالقين بذلك مشاكل جديدة يتعين
علينا إيجاد حل لها . وتحت تأثير هذا الجهد المتصل استغرقنا في عملنا إلى حد
أنا لم نلاحظ ارتفاع الستار وظهور المنصة العارية .

وطلب إلينا المدير أن نواصل عملنا فوق المنصة ففعلنا ، وعندما انتهينا
قال لنا :

« هل تذكرون ما حدث عندما طلبت إليكم في درس من دروسنا
الاولى أن تعتلوا المنصة وتمثلوا ؟ في ذلك اليوم استولت عليكم الحيرة
فأخذتم تعالجون شتى الصور والانفعالات الخارجية غير الصادقة ؟ أما اليوم
فقد كنتم تشعرون أنكم أحرار . وكنتم تتحركون في يسر بالرغم من المنصة .
الحالية ، فما الذي أعانكم على ذلك ياترى ؟

فقلت أنا وبول في وقت واحد : الأهداف الداخلية الخلاقة .

فوافق على هذه الإجابة قائلا : نعم لأنها تهدي الممثل إلى طريقه القويم
. وتأتى به عن التمثيل المفتعل . لأن الهدف هو الذى يمنح الممثل الإيمان
بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها .

إلا أن تجربة اليوم لم تكن مرضية تماماً لسوء الحظ . إذ قد اختار بعضكم أهدافاً لذاتها ، لا لما تنطوي عليه من مقدرة على إبتعاث الفعل ، الأمر الذى يؤدي إلى استخدام الخدع والتباهى بالمهارة . بينما اختار آخرون أهدافاً ذات طابع خارجى صرف ولا قيمة لها إلا من حيث أنها فرص تتيج لهم استعراض مهاراتهم . أما جريشا فلم يكن له من غرض سوى إظهار ما يتمتع به من صنعة فنية . وهذا مجرد مظهر خلاب لا يمكن أن يؤدي إلى خلق حافز حقيقى للفعل ، وأما هدف ليو فقد كان هدفاً جيداً بما فيه الكفاية ، ولكنه كان هدفاً فكرياً وأدياً أكثر مما ينبغي .

ولمّا نجد ما لا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح ، ولكن ليست كلها أهدافاً ضرورية أو جيدة ، بل إن الكثير منها ضار فى الواقع ، ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الغث والthin منها ؛ كيف يتجنب الأهداف غير المجدية ، وكيف يختار الأهداف الصحيحة حقاً .

وهنا سألته : وكيف يمكننا أن نعرفها ؟

فقال : أستطيع أن أعرف الأهداف الصحيحة بالطريقة الآتية .

أولاً : يجب أن تكون الأهداف محصورة فى الجزء الذى تمثل فيه من المنصة ، وبالأحرى يجب أن تكون الأهداف مرتبطة بالممثلين الآخرين لا بالمتفرجين .

ثانياً : ينبغي أن تكون الأهداف نابعة من شخص الممثل ، وبمائلة فى الوقت نفسه لأهداف الشخصية التى يصورها .

ثالثاً : يجب أن تكون أهدافاً خلاقة وفنية . إذ ينبغي أن تحصر مهمتها فى الوفاء بالفرض الأساسى فى فننا وهو خلق حياة لروح إنسانية . والتعبير عنها فى صورة فنية .

رابعاً : ينبغي أن تكون أهدافاً حقيقية وحية وإنسانية . ولا ينبغي أن

تكون مبنية أو تقليدية أو من النوع الذى اصطلح على وصفه بالنوع
والمسرحى .

خامسا : ينبغى أن تكون أهدافا صادقة بحيث تستطيع أنت وتستطيع
الممثلون المشتركون معك وتستطيع المتفرجون الإيمان بصدقها .

سادسا : ينبغى أن تتسم بالقدرة على اجتذابك وتحريك مشاعرك .
سابعا : يجب أن تكون واضحة ومستوحاة من طبيعة الدور الذى تؤديه .
كما يجب ألا يشوبها أى غرض . وأن تكون ملتزمة بنسيج دورك .

ثامنا : ينبغى أن يكون لها قيمة ومضمون يتناسبان والحقيقة الداخلية
لدورك ، ولهذا يجب ألا تكون ضخمة لا تفسد الدور سوى سطحه الخارجى .
تاسعا : ينبغى أن تكون فعالة بحيث تدفع بالدور إلى الامام ولا تدعه
يتوقف عن الحركة ويركد .

ولاحذكم من طراز خطير من الأهداف هو هذا الطراز الحركى المعروف
الشائع فى المسرح الذى من شأنه أن يؤدي إلى التمثيل الآلى .

نحن نعرف بثلاثة أنواع من الأهداف : الأهداف الخارجة أو الجسمانية ..
والأهداف الداخلية أو النفسية . والأهداف ذات الطابع النفسانى البسيط ..
وعندئذ أعرب قانيا عن فزعه لإزاء هذه الكلمات الضخمة فأخذ المدير
يشرح مايرى إليه مستعينا بأمثال يضربها فقال :

إذا دخلت هذه الحجرة وألقيت على التجة فأحيت رأسك وسلبت على
إفان هذا يكون هدفاً آليا ، عاديا إذ لا أثر فيه للناحية النفسية .

وهنا قاطعه قانيا قائلا : وهل هذا خطأ ؟

فسارع المدير يوضح له ما أيقنهم عليه قائلا :

إنك تستطيع بالطبع أن تحيى إنسانا بطريقة آلية صرفة ودون أن يخالفك

أى شعور ، ولكنك لا تستطيع أن تحب أو تنال أو تكره أو تفقد أى هدف إنسانى حتى ترون أن يخالجك أى شعور .

والأمر يختلف عندما تمد إلى يدك وتحاول التعبير عن مشاعر الحب والاحترام والفرقان بالجمل بالطريقة التى تقبض بها يدك على يدى ، وبالنظرة التى تبدى فى عينيك ، وتلك هى الطريقة التى نفقد بها هدفنا عادياً ، ومع ذلك فإننا نجد فى هذا الهدف عنصراً نفسياً ومن ثم فإننا نسمى هذا الهدف — بلغتنا المسرحية الخاصة — هدفاً من النوع النفسى البسيط .

أما الآن فإليك طريقة ثالثة للتحية : لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأنى أهتمك أمام الناس . وأنى أريد — عند التقائنا اليوم — أن أوجه إليك وأمد لك يدى قاصداً من وراء هذه الحركة إظهارك أننى أريد الاعتراف إليك والاعتراف بأننى كنت مخطئاً ، وأنى أرجوك أن تنسى ما حدث . ولا تنس أن مدى يدى لعلو الأمل مشكلة ليست بالهينة . فلا بدنى — قبل أن أستطيع الإقدام على ذلك — أن أفكر فى الأمر ملياً ، ولا بد من أن تخافنى مشاعر كثيرة وأن أنقلب عليها أولاً . وهذا هو ما نسميه هدفاً نفسياً . .

هذا وثمة نقطة هامة أخرى عن الهدف ، هى : أنه فضلاً عما يجب من أن يكون هدفاً يمكن تصديقه والإيمان به يجب أيضاً أن يكون هدفاً يجتنب الممثل ويحمله يرغب فى تنفيذه . إذ تكون هذه الجاذبية بمثابة العامل الذى يستفز إرادته الإبداعية الخلاقة .

ونحن نسمى الأهداف التى تتسم بهذه الصفات الضرورية أهدافاً إبداعية خلاقة ، ولما كان العزف عليها واختيارها من الأمور السيرة ، فإن التدريبات تجرى أساساً بقصد العزف على الأهداف الصحيحة والسيطرة عليها والتمرس بها .

وهنا التفت المدير إلى يقول وسأله وما هو هدفك فى ذلك المشهد الذى تؤثرونه على خيظه من مشاهد مسرحية « براند » ؟ .

ويجب نيقولا : « إنقاذ الإنسانية » .

فتمت المدير بلهفة يشوبها شيء من السخرية : « هذا لعمري هدف كبير . . . ويستحيل السيطرة عليه دفعة واحدة . ألا تظن أن من الأفضل اختيار هدف جسيمى بسيط ؟ » .

فسأله نيقولا بابتسامة تم عن الحياء : « ولكن هل يستطيع الهدف الجسيمى أن . . . يستثير الاهتمام ؟ » .

فسأله المدير بنوره : « اهتمام من ؟ » .

فقال نيقولا : « اهتمام الجمهور » .

وعندئذ وجه المدير إليه النصيحة التالية : « إنس الجمهور . وفكر فى نفسك . فإذا كنت أنت مهتما بالهدف الذى اخترت فسيبتك الجمهور » .

فقال نيقولا بلهجة الاستعطاف : « ولكنى لا أهتم بالهدف المادى أنا أيضاً . ولأنى لأفضل هدفاً نفسياً » .

فقال المدير : « سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك ، أما الآن . فلم يمن الآوان بعد للانشغال بالمسائل النفسية ، فأعمر اهتمامك فى الوقت الحاضر بما هو بسيط وبما هو جسيمى . وفى كل هدف جسيمى يوجد عنصر نفسى والعكس صحيح ، فأنت لا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر . ولا ضرب لك مثلاً رجلاً يوشك أن يقدم على الانتحار . . . إن حالة هذا الرجل النفسية تكون معقدة للغاية . إذ يصعب عليه أن يقدم على الذهاب إلى المخضدة ، وإخراج المفتاح من جيبه ، وفتح الدرج وإخراج المسدس وجشوه بالرصاص ثم إطلاق رصاصة منه على رأسه . . . كل تلك الأفعال أفعال مادية ومع ذلك فكم فيها من عناصر نفسية . . . بل ربما كان من الأصدق أن يقال : إنها جميعاً أفعال نفسية معقدة ، ومع ذلك فكم فيها من عناصر مادية ؟ . ولا ضرب لك الآن مثلاً بفعل من أبسط الأفعال الجسيمانية : كذهابك

إلى شخص آخر وصفك لإياه : إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بإخلاص ، فإن عليك أن تبذل في نفسك الكثير من المشاعر المعقدة قبل أن تقدم على فعلتك... يجب أن تستفيد من أن الحد الفاصل بين ماهر ومادى وما هو نفسى وحد غامض ، فلا تحاول أن تفصل بين الطبيعة المادية والطبيعة النفسية بخط دقيق. بالغ الدقة . بل استلهم غرائزك متوخياً دائماً الميل قليلاً إلى ما هو مادى .

« دعونا نقصر ، في الوقت الحاضر ، على الأهداف المادية ، فهي أسهل. وأقرب إلى تناول اليد وأكثر طواعية من حيث التنفيذ . وأتم - إذ تفعلون ذلك تقللون من خطر الوقوع في التمثيل المصطنع . »

- ٤ -

كانت المسألة المهمة التي طرحت اليوم على بساط البحث هي طريقة استخلاص هدف من وحدة من وحدات العمل ، أما هذه الطريقة فبسيطة ؛ إنها تتلخص في العثور على أليق اسم للوحدة ، الاسم الذى يميز جوهرها الداخلى .

وقال جريشا ساخراً : ولم كل هذه الأسماء ؟

فأجابه المدير بقوله : « ألدبك أية فكرة عما يمثل الاسم الذى يعبر تميراً صادقاً عن الوحدة . إن هذا الاسم يعبر عن سمتها الجوهرية ، ولكى تحصل عليه يجب أن تخضع الوحدة لعملية بلورة ، ثم تعثر على اسم لهذه البلورة .

إن الاسم الصحيح الذى يبلور المعنى الجوهرى للوحدة هو الذى يكشف عن هدفها الأساسى .

ولكى أصور لكم هذا بطريقة عملية سأتناول بالبحث الوحدتين الأوليين في مشهد ملابس الطفل من مسرحية « براند » .

لقد فقدت « أجنس » - زوجة القس براند - ابنها الوحيد ، وهامى ذى في غمرة حزنها تعلق ثياب الطفل ولبته وخلفاته الثمينة الأخرى .

والدموع تهر من عينيها انهاراً . لأن قلبها ينقطع تحت وطأة الذكريات :
لقد لقي الطفل حتفه لأنهم كانوا يعيشون في مسكن رطب غير صحي ، وعندما
مرض الطفل توسلت الأم إلى زوجها أن يغادر الأبرشية ، ولكن براند
رفض لتجنبه أن يضحي بواجبه باعتباره قسا في سبيل إنقاذ أسرته ، وقد
أدى هذا القرار إلى وفاة الطفل .

أما الوحدة الثانية فإليك خلاصتها : يدخل براند . لأنه يتعذب بسبب
أجنس ، إلا أن فكرته عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة وإقناع
زوجته بإعطاء آثار ابنها المقدسة إلى امرأة فقيرة من النجر ، بحجة أن هذه
الآثار تمنحها من تكريس حياتها كلها للرب ، ومن تنفيذ المبدأ الأساسي الذي
تسير عليه حياتها ألا وهو : خدمة الإنسان لجاره .

« وأريد منكم الآن أن تخلصوا هذين الجزأين وأن تحددا لكل منهما
الاسم الذي يعبر عن سمته الجوهرية . »

فقلت بلمحة من قلع برأي حاسم في الموضوع : « لنتأزى أما تحب
ابنها وهي تكلم آثاره كالوكانت نكله هو ، فتكون وفاة إنسان محبوب
هي الدافع الأساسي لهذه الوحدة . »

فقال المدير : « حاول أن تهتد عن حزن الأم ، وأن تستعرض بطريقة
منطقية الأجزاء الكبيرة والأجزاء الصغيرة في هذا المشهد . إن تلك هي
طريقة النفاذ إلى مناه الداخلي وعندما تستوعب مشاعر المشهد ويستوعبه
عقلك ، ابحث عن الكلمة التي تتضمن المعنى العميق الذي تطوى عليه
الوحدة كلها ، فتكون هذه الكلمة هي الكلمة المعبرة عن هدفك . »

وهنا قال جريشا : « لست أرى أية صعوبة في ذلك ، فلا شك أن اسم
أول هدف هو : « حب أم » ، وأن اسم ثاني هدف هو : « واجب القس
المتعصب . . . »

فقال المدير مصححاً : أولاً أنت تحاول تسمية الوحدة لا تسمية الهدف

وهذان شيان مختلفان تمام الاختلاف . وثانيا : ينبغي ألا تحاول التعبير عن معنى هدفك باستخدام صيغة الاسم . إن صيغة الاسم يمكن استخدامها للتعبير عن الوحدة ، أما الهدف فيجب أن يعبر عنه دائما بصيغة الفعل .

ولما أعر بنا عن دهشتنا قال المدير : —

« سأعينكم على الاهتمام إلى الإجابة . ولكني أريد منكم ، بادئ ذي بدء ، أن تقوموا بتنفيذ الأهداف التي عبر عنها الآن ، بصيغة الاسم : أولا : حب الأم . وثانيا : واجب القس المنتصب .

واضطلع كل من قانيا وسونيا بهذه المهمة . أما قانيا فقد جعل الغضب يندو على وجهه وجعل عينيه تجحطان ، وشد ظهره بطريقة تتم عن الجهد . ثم أخذ يمشى في الحجرة بقوة عظيمة وهو يضرب الأرض بنعله ، وأخذ يتكلم بصوت خشن ويبالغ في التعبير عن الغضب ، آملا بذلك أن يصور القوة والعزم باعتبارهما مظهرين من مظاهر الواجب .

أما سونيا فقد بذلت جهدا عظيما للأظهار بالمظهر الخالف لمظهر قانيا بنية التعبير عن الرقة والحب بصفة عامة ،

وبعد أن انتهيا من التمثيل قال لهما المدير : ألا تريان أن الاسمين اللذين استخدمتا للتعبير عن هدفكما كان من شأنهما أن يجعلكما تتمثلان صورة رجل قوي وصورة عاطفة وهي « حب أم » .

لقد صورتما لنا ماهية القوة والحب . ولكنكما لم تكونا أتيا القوة والحب . ذلك أن الاسم يبعث فينا تصورا ذهنيا لحالة نفسية ، صورة أو ظاهرة . لكنه لا يمكن أن يدل إلا على ما تمثله صورة حسية دون أن يشير إلى الحركة أو الفعل . في حين أن كل هدف يجب أن يحمل في طياته بينور الحركة والفعل .

وعندئذ شرع جريشا يرد على ذلك قائلا : إنه يمكن تصوير الأسماء وتوضيحها ووصفها ، وأن ذلك نوع من الفعل والحركة .

فوافق المدير على ذلك بقوله : نعم . إن ذلك فعل . لكنه ليس فعلا حقيقيا متكامل الشروط . إن ما نتحدث عنه هو تمثيل من النوع الزائف . الاستعراضى وهو بهذا الاعتبار ليس فنا فى نظرنا . .

وهنا توقف المدير لحظة استطراد بعدها شارحا فكرته :

فلتر ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا بدلا من الاسم . وما عليك إلا أن تصيف قولك . أريد أو أريد أن أفعل . كذا وكذا .

وخذ كلمة « القوة » كثال . وضع « أريد » قبلها فتكون عبارة « أريد . القوة » ، إلا أن هذه العبارة عامة غالية فى عموميتها . فإذا أدخلت عليها شيئا يكون أكثر إيجابية بصورة محددة . كأن تسأل سؤالا يتطلب جوابا دفعك ذلك إلى القيام بعمل إيجابي مجد لتحقيق ذلك الغرض . ومن ثم فيمكن أن تقول : أريد أن أفعل كذا وكذا لأحصل على القوة . كما يمكنك أن تقول : ما الذى يجب أن أفعل لأحصل على القوة ؟ فإذا أجبت على هذا السؤال علمت نوع الفعل الذى يجب أن تقوم به .

وهنا اقترح ثانيا أن تكون العبارة هكذا : أريد أن أكون قويا . وقد انتقد المدير هذا الاختيار قائلا : إن فعل الكينونة فعل يحمل معنى السكون وتنقصه الحركة فهو لا يتضمن البذرة الإيجابية التى يلزم توفرها فى الهدف .

وتدخلت سونيا مقترحة أن تكون العبارة : « أريد أن أحصل على القوة . »

فقال المدير : هذا أقرب إلى الفعل . ولكنه أعم مما ينبغى لسوء الخط ، ولا يمكن تنفيذه فى الحال . لذا فائدة من جلوسك على هذا الكرسي

وأنت تتوقن إلى القوة بوجه عام ؛ يجب أن يكون لك هدف ملموس وحتيق وقريب ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من هذا الهدف . فليست كل كلمات الأفعال صالحة للتنفيذ — كما ترين — ولا يمكن لأية كلمة أن توفر لك الحافز إلى الفعل الكامل .

وعندئذ قال أحد الزملاء : أريد أن أحصل على القوة لأحقق السعادة للناس جميعا .

فقال المدير : هذه عبارة جميلة إلا أنه من العسير الإيمان بإمكان تحقيقها .
فقال جريشا : أريد أن أحصل على القوة لاستمتع بالحياة ولا أكون مرحا ومبرزا بين الناس . ولأحقق رغباتي وأرضى طموحي .

فقال المدير : هذا أكثر واقعية وأسهل من حيث التنفيذ ، ولكن يجب عليك أن تتخذ سلسلة من الخطوات التمهيدية قبل القيام به ، إذ أنك لا تستطيع الوصول إلى هذا الهدف الأسمى في الحال ، بل يجب أن تقترب منه بالتدريج . أومن النظر في تلك الخطوات واذكرها لي .

وأخذ جريشا يعدد تلك الخطوات قائلا : أريد أن أبدو ناجحا وحكيما في عملي ، وأن أخلق الثقة بي في النفوس . وأريد أن أكسب محبة الناس . وأن أعتبر قريبا ، وأريد أن أبرز وأن يعلو قدرى وأن أجعل نفسي مرموقا . وبعد ذلك عاد المدير إلى المشهد المأخوذ من مسرحية براند ، وجعل كلا منا يقوم بشعرين مماثل ، واقترح علينا الاقتراح التالي :

لنفرض أن كل الرجال وضعوا أنفسهم في مكان براند . لأنهم أقدر على فهم نفسية الرجل الذي يكرس حياته لتحقيق فكرة ، ولتقم النساء بدور أجنس ، إذ أن رقة الحب تشعر به الآثى ، والأم أقرب إلين .

والآن ساعد إلى ثلاثة . وعندئذ فليبدأ المباراة بين الرجال والنساء .
أريد أن أسيطر على أجنس لكي أقنعها بالتضحية وحتى أنقذها وأهديها إلى سواء السبيل .

وما كنت أفوه بتلك الكلمات السابقة حتى سارعت النساء بالإجابات الآتية :

أريد أن أتذكر طفلي الميت ...

أريد أن أكون قريبة منه ، وأن أتحدث إليه .

أريد أن أعى به والأطفه وأرعاه .

أريد أن أرجعه لى . . . أريد أن أتبعه . . . أريد أن أحس بوجوده بالقرب منى ، أريد أن أراه ومعه لعبه . . . أريد أن أناديه ليعود من القبر . . . أريد أن أستعيد الماضى . . . أريد أن أسى الحاضر . . . وأن أغرق أحزاني .

وسمعت ماريا تصرخ بصوت ارتفع على أصوات الآخرين جميعاً .
أريد أن أكون قريبة منه بحيث لا يمكن أن نفترق أبداً !

وعندئذ هب الرجال يردون بالأقوال المختلفة التالية : فى هذه الحالة سوف ينشب النزاع بيننا . . . أريد أن أجعل أجنس تبنى . . . أريد أن أجتنبها لى . . . أريد أن تشعر أنى أفهم ماتعانيه من آلام . . . أريد أن أصورها بهجة العظيمة التى يحس بها الإنسان لقيامه بواجبه . . . أريد أن تفهم المعنى الاسمى لحياة الإنسان !

وهنا تصايحت النساء يجهنم : وإذن فانا أريد أن أحرك قلب زوجى من خلال أحزاني . . . أريد أن يرى دموعى !

وهنفت ماريا قائلة : أريد أن أتشبث بطفلى كما لم أتشبث به من قبل ، فلا أتخلى عنه أبداً !!

وقد جاء الرد من الرجال قويا عاجلا : أريد أن أبث فى قلبها إحساساً بالمسئولية نحو الإنسانية . . . أريد أن أهددها بالعقاب والفراق . . . أريد أن أعرب عن يأسى لآراء استحالة تفاهمنا !

وكانت كلمات «الأفعال» — طوال هذا التبادل — تستثير أفكارا ومشاعر ، تصبح بدورها حوافز داخلية إلى الفعل ، أعنى العمل .

وعندئذ يقول المدير :

إن كل هدف من هذه الأهداف التي اخترتموها هو هدف صادق ، على نحو ما ، وهو هدف يتطلب قدرا من الفعل . وقد لا يجد ذوو المزاج الحاد النشاط من بينكم ما يستهوى مشاعرهم كثيرا في عبارة «أريد أن أذكر طفلي الميت» ، وقد يفضلون عبارة «أريد أن أتحدث به وألا أعطي عنه أبدا» . . . ألا تتخلى عن أى شيء ؟ عن الأشياء والذكريات والأفكار المرتبطة بالطفل الفقيد . إلا أن ثمة أناسا قد لا يتأثرون بذلك ، ومن ثم فإن من الأهمية بمكان أن يكون الهدف من القوة بحيث يجتذب الممثل ويستثير مشاعره .

ويبدو لي أنكم قد أجبتم على سؤالكم الذى لحواه : لماذا يلزم استخدام صيغة الفعل ، بدلا من صيغة الاسم ، للتعبير عن الهدف . هذا هو كل ما أستطيع أن أقوله لكم — فى الوقت الحاضر — عن «الوحدات والأهداف» .

وستعلمون المزيد عن «التصكيك» النفسانى أو «الصنعة النفسية» عندما يكون بين أيديكم مسرحية وأدوار نستطيع بالفعل تقسيمها إلى وحدات وأهداف .

الفصل الثامن

الإيمان والإحساس بالصدق

الإيمان والإحساس بالصدق ،

كانت هذه العبارة مكتوبة اليوم على لوحة كبيرة معلقة فوق جدران المدرسة وقبل أن يبدأ الدرس ، كنا على خشبة المسرح منهمكين في البحث عن حافظة نقود ماريا — تلك الحافظة التي كانت صاحبتنا ماريا تفقدها من وقت لآخر — ولجأة طرق أسماعنا صوت المدير الذي كان يراقبنا من الأوركسترا حيث تجلس الفرقة الموسيقية دون أن نشعر بوجوده ، وهو يقول :

« إن خشبة المسرح والأضواء الأرضية نهيء لكم إطاراً أديعاً تستطيعون أن تقدموا فيه أى مشهد يحلو لكم تمثيله . . لقد كنتم مخلصين كل الإخلاص فيما كنتم تفعلون ، فقد كان كل شئ يتسم بطابع الصدق ، وكان يشملكم شعور بأنكم تؤمنون بجميع الأهداف البدنية التي عيتموها لأنفسكم ، والتي كانت أهدافاً واضحة ومحددة ، كما أن انتباهكم كان مركّزاً تركيزاً قوياً . وجميع هذه العناصر الضرورية كانت تعمل كما ينبغي وفي توافق ، لخلق . . . ماذا ؟ هل يمكن أن نقول لخلق فن ؟ كلا لأن ذلك لم يكن فناً ، بل كان حقيقة واقعة ، ولهذا فأعيدوا ما كنتم تقومون به الآن »

وأعدنا الحافظة إلى المكان الذي عثرنا عليها فيه ، ثم شرعنا نبحث عنها من جديد . إلا أننا في هذه المرة لم يكن لدينا دافع للبحث عنها ، لأننا كنا قد وجدناها بالفعل ، وكانت النتيجة أننا لم نتحقق أى شئ .

وعندئذ قال تورسوف ناقداً عملنا : « لا . لم أر أهدافاً ولا فاعلية ولا صدقاً

خبيا صنعتهم . فلماذا ؟ لأن كان ما قم به في المرة الأولى هو الحقيقة الواقعة ، فلماذا عجزتم عن القيام به مرة أخرى ؟ قد يظن المرء أنكم لستم بحاجة لأن تكونوا بمثلين لتفعلوا ما فعلتم الآن ، بل مجرد أناس عاديين .

وحاولنا أن نبين لتورسوف أن الشور على الحافظة كان ضروريا في المرة الأولى ، في حين أننا كنا نعلم — في المرة الثانية أنه ليس ثمة حاجة للشور عليها . ومن ثم فقد كنا في المرة الأولى نلتقاء حقيقة واقعة ، أما في المرة الثانية فقد كان ما فعلناه تقليداً مصطنعاً .

فقال : « حسن إذن ، هلموا الآن وقرءوا بتمثيل المشهد في صدق ، بدلا من تمثيله بطريقة «مصطنعة» .

فاعترضنا وقلنا : إن الأمر لم يكن من السهولة بهذا القدر ، وأصررنا على أنه لا بد لنا من أن نستعد وتندرب ونحاول أن نعيش المشهد ..

فقاطنا المدير صائحا : « تعيشونه ؟ ولكنكم كنتم تعيشونه بالفعل منذ برهة وجيزة ! »

ثم أخذ ينتقل بنا خطوة بعد خطوة ، مستعينا بالأسئلة مرة وبالشرح مرة أخرى ، حتى أثبت لنا أن ثمة نوعين من الصدق وشعور الإنسان بالإيمان فيما يفعل ، أولهما ذلك الإيمان الذي يأتي بطريقة تلقائية وفي مستوى الأمر الواقع (كما كان الحال في أثناء بحثنا عن حافظة ماريأ أول مرة عندما كان تورسوف يراقبنا ، وثانيهما هو الإيمان المسرحي ، وهو إيمان صادق كالإيمان الأول ، لكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفني .

ثم قال المدير شارحا وجهة نظره ده لكي تتمكنوا من بلوغ هذا المعنى الأخير من معاني الصدق ، وتحققوه في مشهد البحث عن الحافظة ، يجب عليكم أن تستخدموا أداة ترفعكم إلى مستوى الحياة التخيلية ، وهناك تخلقون لأنفسكم ظروفاً متخيلة تناظر ما كنتم تقوهون به في الواقع منذ قليل — إن تخيل ظرووف معينة ، ملائمة ، يبينكم على خلق لون من الصدق المسرحي

تستطيعون أن تحسوه وتؤمنوا به وأنتم على خشبة المسرح . ونخلص من ذلك إلى أن الصدق في الحياة العادية هو الواقع الموجود بالفعل ، في حين أن الصدق على المسرح هو شيء لا وجود له بالفعل ، لكنه يمكن أن يوجد .

وهنا اعترض جريشا قائلا : « معذرة .. ولكنني لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال في المسرح ، طالما أن ما يدور فيه ثمرة من ثمار التخيل ابتداء من مسرحيات شكسبير نفسها ، إلى الخنجر المصنوع من الورق المقوى الذي يطعن به عطيل نفسه » .

فقال تورسوف وهو يحاول تلطيف سورة المعترض : « لا تشغل بالك أكثر من اللازم بكون ذلك الخنجر مصنوعا من الورق المقوى بدلا من الفولاذ . وأنت حتى تماما إذ تصفه بالزيف ، بيد أنك لو غالت في الخطر إلى شئون المسرح على هذا النحو ، ووسمت الفنون كلها بأنها أكذوبة ، واعتبرت حياة المسرح كلها غير جدية بأن ينظر إليها بعين الصدق ، لوجب عليك أن تهجر المسرح إلى عمل آخر . إن ماله أهمية في المسرح ليس هو المادة التي صنع منها خنجر عطيل ، سواء كانت ورقا مقوى أو فولاذاً ، وإنما المهم هو الشعور الداخلي الذي تثير به نفس الممثل الذي يستطيع أن يؤم الناس بأنه انتحر حقا ؛ إن المهم هو السلوك الذي كان يمكن أن يسلكه الممثل ، بوصفه إنساناً ، فيما لو كانت الظروف والأحوال التي أحاطت بعطيل ظروفا حقيقية ، وفيما لو كان الخنجر الذي يطعن به نفسه مصنوعا من المعدن حقيقة ..

« إن ما مهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين ، ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . إننا لاشأن لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة — لاشأن لنا بحقيقة العالم المادى إذ ذلك العالم الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامنا مشاعرنا :

« ونحن عندما نتكلم عن «الصدق» في المسرح ، فإنما نعني الصدق المسرحي الذى ينبغى على الممثل استخدامه فى لحظات الخلق والإبداع . حاولوا دائماً أن تبدؤا عملكم بجملة من داخل أنفسكم فى كل من الأجزاء الحقيقية . والأجزاء التخيلية للمسرحية ولناظرها . بثوا الحياة فى جميع الظروف والأفصال المتخيلة حتى ترضوا إحساسكم بالصدق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا فى أعماقكم الإحساس بالإيمان بأن مشاعركم هى مشاعر واقعية . وهذه العملية هى التى نسميها « تهرباً » للدور (أى محاولة إقناع أنفسنا وإقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلاً) .

ولما فرغ المدير من كلامه ، كنت لأزال أُرغب فى أننا نؤكد من أننى فهمت مايرمى إليه فهما تاماً ، فسألته أن يلخص لنا ما قال فى كلمات موجزة فقال :

« إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن تؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا . إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثانى ، ويستحيل عليك أن تميا فى دورك ، كما يستحيل عليك أن تطلق شيئاً يدونها - إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه ، ولزملائه وللجمهور . يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعاينه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره فى الحياة الواقعية ، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق الملاحظة التى يستشعرها الممثل ، وصدق ما يصدر عنه من أفعال » .

استهل المدير دوسنا اليوم بقوله : « لقد شرحت لكم بصفة عامة الدور الذى يقوم به الصدق فى عملية الخلق المسرحى ، ولتسكلم الآن عما هو نقيض هذا الصدق .

« إن الإحساس بالصدق يتضمن في ذاته الإحساس بما هو غير صادق ، ويجب أن يكون لديكم كلا الإحساسين ولكن بمقادير تختلف باختلاف طبيعة الممثلين . فبعضكم مثلاً يكون لإحساسه بالصدق بنسبة ٧٥٪ بينما يكون لإحساسه بغير الصدق بنسبة ٢٥٪ فقط .

« وقد تنعكس النسبتان ، وقد تتعادلان فتذهب كل منهما بخمسين في المائة ، ولكن هل يدعشكم أنى أميز بين هذين الإحساسين ، وأضع الواحد منهما مقابل الآخر ؟ إليكم السبب في ذلك » .

ثم التفت إلى نيقولا وقال :

« شمة مثلون مثلك يأخذون أنفسهم بالشدة في التزامهم الصدق إلى حد أنهم يبلغون في التزامه ، ودون وعى منهم ، غايته القصوى التي تبلغ حد الزيف ، فواجبك ألا تبالغ في إثباتك الصدق ونفورك من التصنع ، فإن ذلك يميل بك إلى المبالغة في إبراز الصدق من أجل الصدق لحسب . . وهذه المبالغة نفسها هي أسوأ الأكاذيب . لحاول إذن أن تكون متزاناً وغير متحيز ، إنك تحتاج إلى الصدق على خشبة المسرح بالقدر الذي يتيح لك الإيمان بما تفعل .

« بل إنك تستطيع أن تمتنع إلى حد ما من التصنع إذا كان استخدامك له يقوم على سبب معقول ، إذ يعين لك التصنع الحد الذي ينبغي لك أن تخطاه ويكشف لك عما ينبغي أن تتجنب الإقدام عليه ، وفي مثل هذه الظروف يمكن أن يستخدم الممثل الخطأ الطفيف لتحديد المدى الذي لا يصح أن يتجاوزه .

« ومنهج ضبط النفس هذا هو منهج جد جوهري ، ولا يمكنك الاستغناء عنه ما دمت تقوم بنشاط إبداعي خلاق . إن الممثل يشعر وهو واقف أمام جمهور كبير من المتفرجين ، بأنه ملزم سواء أراد ذلك أو لم يرد ، بأن يبذل قدراً لا داعي له من الجهد والحركات التي يفترض أنها تعبر عن مشاعره ، ومع هذا يبدو له أن ما يبذل ليس كافياً . مادام واقفاً أمام أضواء المنصة

الآراضية ، ويرتب على ذلك أننا نرى فائضاً من التمثيل الذى لا لزوم له ، قد ترتفع نسبته إلى تسعين فى المائة ، وهذا هو السبب فى أنكم ستسمعوننى أقول فى كثير من الأحيان فى أثناء التدريبات : اقتطع عما تفعل بمقدار تسعين فى المائة !

كم أود أن تدركوا أهمية عملية «دراسة النفس» ، إنها عملية يبنى أن تستمر بلا توقف ودون أن يشعر الممثل بها . كما يبنى أن تخضع لها كل خطوة يقوم بها ، إنك عندما تكشف للممثل ما فى بعض حركاته التمثيلية المصطنعة من سخف ملبوس تراه شديد الرغبة فى التخلص منها . ولكن ماذا يوسع أن يفعل إن لم تكن مشاعره ذاتها قادرة على إقناعه بما فى تلك الحركة من تصنع وزيف ؟ من ذا الذى يضمن للممثل ألا يقع من فوره فى حركة زائفة أخرى محل الحركة الزائفة التى تخلص منها ؟ كلا . إن علاج هذه المشكلة يجب أن يكون شيئاً غير هذا . إن واجبنا أن ندرس بذرة الصدق تحت طبقة الزيف من نفس الممثل ، عليها تؤدى فى النهاية إلى اقتلاعها ، والحلول عليها . وذلك كما تطرد الأسنان الجديدة الأسنان القديمة فى فم العفل .

وفى هذه اللحظة استدعى المدير للنظر فى شأن من الشؤون المتعلقة بالمرشح . وقد طلب إلى مساعده من أجل هذا أن يشرف على قيامنا ببعض التدريبات . .

وعندما عاد تورسوف بعد فترة وجيزة أخذ يحدثنا عن فنان كان يتمتع بإحساس مرهف بالصدق فى نقده لعمل غيره من الممثلين . ولكنه كان يفقد ذلك الإحساس تماماً عندما يقوم هو نفسه بالتمثيل . وقال تورسوف : : إنه يصعب على المرء أن يصدق أن الشخص نفسه يبدى فى لحظة ما مثل هذه الحاسة المرهفة للتمييز بين ما هو صادق وما هو زائف فى أداء زملائه من الممثلين . فإذا اعتلى هو خشبة المسرح فى اللحظة التالية إذا هو يتردى فى أخطاء أسوأ من أخطاء زملائه . .

إننا في حالة هذا الممثل نجد أن إحساسه بالصدق والزيف باعتباره متفرجا ، منفصل تمام الانفصال عن إحساسه بهما باعتباره ممثلا . وهذه ظاهرة واسعة الانتشار .

- ٣ -

لقد فكرنا اليوم في حيلة جديدة . لقد قررنا أن يكشف كل منا وجه التصنع والزيف في حركات إخواننا الآخرين وتصرفاتهم سواء على المسرح أو خارجه .

وقد تصادف أن اضطررنا للانتظار في أحد الممرات لأن المسرح المدرسي لم يكن قد أعد بعد ، وبينما نحن وقوف هناك إذا بماريا تحدث جلبة عظيمة لأنها فقدت مفتاحها ، فاندفعنا جميعاً نبحث عنه .

وعندئذ أخذ جريشا يبتقدها قائلاً : إنك تميلين بحسبك إلى الأمام . ولست أعتقد أن ثمة ما يدعو إلى ذلك . إنك تفعلين ما تفعلين لتلتقي أنظارنا ، وليس لرغبتك في العثور على المفتاح .

وانضم إليه في نقده القاسي كل من ليو و فاينا وبول . كما وجهت إليها أيضاً بعض النقد وسرعان ما توقفت بحثنا عن المفتاح .

ويهتف بنا المدير قائلاً : «يا لكم من أطفال حمقى ! كيف تجرمون على مثل هذا !» وقد أشاع الخجل والاضطراب في نفوسنا ظهور المدير ومفاجأتنا لنا ، ونحن منهمكون فيما نحن فيه دون أن ننتبه إلى وجوده .

ثم إذا هو يقول لنا في لهجة صارمة : «والآن اجلسوا على هذه المقاعد بجانب الحائط . أما أنت يا ماريا وأنت ياسونيا فهلما فاخرعا الممر جيئة وذهابا .

فإذا فعلتا ما أمرهما به . إذا هو يقول لها :

لا ليس بهذه الطريقة . هل يمكنكما أن تتصورا أحداً يمشى بهذا الشكل ؟

اجعلا أعقابكما إلى الداخل وأبرزاً أطراف أقدامكما إلى الخارج — لم
لا تتيان ركبتكما؟ لم لا تحركان رديفكما أكثر من هذا؟ حذار! اتبعا
لمراكز التوازن في جسمكما. ألا تترقان كيف يكون المشي؟ لماذا تترنحان
أنظرا أمامكما!

وكان تورسوف يردد توبيخا لها كلما استمرت في السير. وكلما ازداد
توبيخه تضاعفت سيطرتهما على نفسيهما، حتى جعلهما في النهاية ترتبكان
ارتبكا عظيما فلا تدريان رأسيهما من أرجلهما، وتضطربان إلى التوقف
تماما وهما في وسط الصالة.

وحانت منى التفاتة إلى المدير فأفهلنى أن أراه يخفى ضحكاته خلف منديه.
وعندئذ أدركنا ما كان يرى إليه.

ثم إذا هو يسأل الفتاتين: هل اقتنعنا الآن بأن الناقد المتصنف يستطيع
أن يدفع بالمثل إلى الجنون ويشل إمكانياته؟ لا تجاؤلا كشف التصنع
فما تفعلان إلا بالقدر الذى يعينكما على بلوغ الصدق، ولا تنسيا أن الناقد
المترمت أقدر من غيره على خلق قدر أكبر من التصنع والزيف على المسرح،
لأن الممثل الذى يوجه إليه نقده، يكف رغم إرادته عن السير في طريقه
السوى، ويبالغ في اصطناع الصدق حتى يخرج به إلى حد التكلف والزيف.
إن ما ينبغي أن تهدهوه بالرعاية في أنفسكم هو تسمية روح النقد الذى
يجمع بين الاتزان والهدوء وبين الحكمة والروية، وهذا النقد، وبالأحرى
هذا الناقد، هو أخلص أصدقاء الفنان؛ إذ لن يشدد عليكم التكبير بسبب
التواضع، وإنما يوجه اهتمامه إلى جوهر ما تعملون.

ولايكم الآن نصيحة أخرى فيما يتعلق بما تصدرون من أحكام على
عمل الآخرين. ابدأوا استخدام إحساسكم بالصدق بالبحث أولا وقبل
كل شيء عن النقاط الحسنة. وحسبك، في أثناء دراستكم لأعمال غيركم،

أن تقوموا بدور المرأة ، ثم قولوا بإخلاص إذا كنتم تؤمنون أو لا تؤمنون بما تشاهدون وبما تسمعون ، ونوهوا خاصة باللحظات التي كانت أكثر إقناعاً لكم .

إن جمهور المتفرجين لو كان يحفل بالصدق على المنصة كما كنتم تحفلون به هنا اليوم في حياتكم الواقعية ، لما جرؤنا نحن الممثلين المساكين على إظهار وجوهنا قدام . وعندئذ تسأل أحد الطلبة : أوليس الجمهور قاسياً في أحكامه ؟ .

ويجيبه المدير : كلا بالطبع . إن الجمهور لا يتصيد الأخطاء مثلاً تفعلون أتم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك إذ يؤيد الجمهور ، أولاً وقبل كل شيء ، أن يصدق كل ما يجرى على خشبة المسرح .

- ٤ -

وعندما بدأنا عملنا اليوم قال المدير : لقد أخذنا كفايتنا من النظريات فلنحاول الآن تطبيق بعضها .

وعندئذ دعانا أنا وأولجا وفانيا إلى اعتلاء خشبة المسرح والقيام بتمرين إحراق الأوراق المالية ، ثم استطرد قائلاً : إنكم لا تستطيعون القيام بهذا التمرين على وجه الصحيح لأنكم تلهفون بادىء ذى بدء على تصديق جميع الأشياء الرهيبة التي ضمتها سياق الموضوع . ولكن لا تحاولوا أن تمثلوه كله دفعة واحدة ، بل سيروا في ذلك خطوة خطوة مستعينين بحقائق صغيرة وأقيموا تصرفاتكم على أبسط الأسس المادية .

لأنى لن أعطيك نقوداً حقيقية أو نقوداً مسرحية ، إذ أن قيامكم بالتمثيل وليس بين أيديكم سوى الهواء كفيلاً بأن يجعلكم تبهثون عن مقدار أكبر

من التفاصيل ، فيتحقق لحركاتكم بالتالى تسلسل افضل ، فإذا نفذتم كل حركة تفصيلية فى صدق فإن المشهد كله سوف يسير سيرا حسنا .

وهنا شرعت أعد أوراق العملة الوهمية . وفى اللحظة التى كنت أمد فيها يدى لأخذ الأوراق استوقفنى تورسوف قائلا :

— إننى لا أصدق ما تفعل .

— ما الذى لا تصدقه ؟

— إنك لا تنظر إلى الشيء الذى تلمسه .

وكنتم قد نظرت إلى الرزم الوهمية من أوراق العملة فلم أر شيئا بالطبع فاكشفت بأن مددت يدى لأخذها ..

وقال تورسوف : كان يكفى ، محافظة على المظهر ، أن تضم أصابعك بعضها إلى بعض حتى لا تقع رزمة الأوراق من بينها ! لا تلقى بالرزمة هكذا ، بل ضمها فى رفق . ثم من ذا الذى يمكنه أن يفض لفة بهذه الطريقة ! بحث أولا عن طرفى الرباط ، لا ، ليس كذلك . لا يمكن أن يتم الأمر بهذه السرعة إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا ينفك ، فليس من السهل حل العقدة .

وأخيرا قال معربا عن رضاه : هذا حسن . والآن أبدأ فى عدد الأوراق التى من فئة المائة ، وتوجد منها عادة عشر أوراق فى اللغة الواحدة . يا لله ! كم فعلت ذلك بسرعة ! ليس فى إمكان أمير الصيارة أن يعد تلك الأوراق القديمة القنطرة الملهيلة بهذه السرعة الفائقة !

هل ترى الآن أى قدر من التفاصيل الواقعية يتعين عليك العثور عليه حتى تقنع طباعتنا المادية بصدق ما تقوم به على المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورسوف يوجه جركاتى ، حركة بعد حركة ، وثانية بعد أخرى إلى أن تحققت لها صفة التسلسل المتسق المنتظم .

وبينا كنتم أعد الأوراق الوهمية أخذت أذكر الطريقة والنظام

الصحيحين اللذين يتم بهما هذا العمل في الحياة الواقعية . ثم جعلتني التفاصيل المنطقية التي كان المدير يقترحها على أتخذ موقفا مختلفا تمام الاختلاف بإزاء الهواء الذي كنت أقبض عليه بدلا من النقود - وثمة فرق بين أن تحرك أصابعك في الهواء الخالي وبين أن تمسك بها أوراقا مالية قدرة ومستعملة تراها بعين خيالك في وضوح .

وما كنت أقتنع بحقيقة الأفعال الجسمية التي كنت أقوم بها حتى أصبحت أشعر وأنا على المسرح براحة وحرية تامتين ..

أنصف إلى ذلك أنني اهتديت إلى عدد من الحركات الصغيرة التي لم تكن قد خطرت على بالي من قبل . ثم لففت الدويارة بعناية ووضعتها إلى جانب رزمة الأوراق على المائدة . وشجعتني هذه الحركة الصغيرة فهبت الطريق إلى حركات عديدة أخرى، ومن ذلك أنني قبل الشروع في عد عدد من الأوراق أدخلت أصمها إلى بعضها البعض وأسقطها من بين أصابعي على المائدة المرة بعد المرة، كما يفعل المرء بأوراق اللعب ، لكي أجعل منها رزما أنيقة ..

وهذا ما تقصده عندما تتحدث عن حركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة : لأنها الحركة التي يمكن أن يستريح إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه أطمئنانا كاملا ..

وهكذا لحسن تورتسوف الموضوع كله وكان في نيته أن ينته于此 بهذا عمل اليوم ، بيد أن جريشا كان يرغب في مناقشته فقال :
« كيف يمكنك أن تسمى حركة تعتمد على مجرد الوهم حركة جسمية أو عضوية ؟ »

وأيده بول في اعتراضه ذلك ذاهبا إلى أن الأفعال المتعلقة بأشياء مادية ، والأفعال المتعلقة بأشياء وهمية هي بالضرورة أفعال من نوعين مختلفين ، ثم قال :

« وخذ مثلاً شرب الماء — إن من شأنه أن يفضى إلى عملية كاملة تتطلب تشاطاً جسدياً وعضوياً ، كإدخال السائل في الفم والإحساس بمذاقه ، ودفع الماء إلى الجزء الخلفى من اللسان ثم ابتلاعه .

فقاطعهُ المدير بقوله : « بالضبط ، يجب عليك أن تعيد القيام بكل هذه الحركات التفصيلية الدقيقة حتى ولو لم يكن بين يديك ماء لأنك إن لم تفعل لما أمكنك أبداً أن تصل إلى مرحلة الابتلاع .

وهنا عاد جريشا يقول وهو ممر على وجهة نظره : « ولكن كيف تستطيع تكرار هذه الحركات إن لم يوجد في فك شيء ؟ »

فأجاب تورسوف : « ابتلع ريقك أو ابتلع الهواء ، هل لهذا أية أهمية ؟ ستقول : إن ذلك لا يعادل ابتلاع الماء أو النبيذ ، وأنا أوافق على أن ثمة اختلافاً ، ومع ذلك فإن ابتلاعك ريقك ينطوي على قدر من الصدق المادى ينى بأغراضنا . »

- ٥ -

استهل المدير الدرس بقوله : « اليوم سنتقل إلى الجزء الثانى من التمرين الذى بدأناه أمس ، وستتبع بازائه نفس الطريقة التى اتبعناها بالنسبة للجزء الأول . »

« ويتضمن هذا الجزء مشكلة أكثر تعقيداً . »

فقلت وأنا فى طريقى إلى خشبة المسرح لأنضم إلى ماريا وفانيا : « لى لا أتردد فى أن أقول : إننا لن نتمكن من حلها . »

فقال تورسوف بطمئنا : لا بأس فإنى لا أكلفكم بهذا التمرين لاعتمادى بأنكم ستقدرون على تمثيله ، ولأنما فعلت ذلك لأنكم إذ تحاولون القيام بشيء فوق طاقتكم تتمكنون من إدراك مواطن الضعف فيكم بطريقة أفضل ، وتعرفون ما أتم فى حاجة إلى بذل الجهد لتحقيقه ، أما فى الوقت الحاضر

فيكني أن تحاولوا تحقيق ما هو في حدود طاقتكم . حققوا إلى تسلسل الحركة
الجسمية الخارجية ، واجعلوني أشعر بما تغلوى عليه من صدق .

ثم التفت تورسوف إلى واستطرد قائلاً : « وأسالك أنت ، باديء ذي
بده ، هل تستطيع أن تترك عمك برهة وأن تذهب إلى الحجرة المجاورة .
استجابة النداء زوجتك لتشاهدها وهي تقوم بعمل حمام لطفلكما » .

فقلت وأنا أنهض وأتجه إلى الحجرة الأخرى : ليس ذلك صعبا .

فقال المدير وهو يستوقفني : « حقاً ؟ يبدو لي أن ذلك نفس الشيء الذي
لا تستطيع القيام به كما ينبغي - أضف إلى ذلك أنك تزعم أن الذهاب من
المسرح إلى حجرة ما ، ثم الخروج منها إلى المسرح مرة أخرى أمر سهل القيام
به ، ولكن إذا كنت تعتبر الأمر سهلاً فما ذلك إلا لأنك تسمح بدخول
قدر كبير من التناقض ونقص التسلسل المنطقي فيما به من أعمال » .

« تأمل بنفسك ما قاتك من الحركات والحقائق الجسمية الصغيرة التي
تكاد تدق عن الملاحظة ، مع أنها حركات وحقائق أساسية ، مثال ذلك أنك
لم تكن ، قبل مفادرتك المسرح ، مشغولاً بأمور تافهة ، بل كنت تقوم
بعمل على جانب كبير من الأهمية : إذ كنت ترتب حسابات الجماعة وتراجع
الأرصنة . فكيف يمكنك أن تهمل ذلك فجأة وأن تندفع إلى الحجرة
المجاورة . كما كنت تعتقد أن سقف الحجرة على وشك الانهيار ! ما من
شيء رهيب قد حدث ، كانت أمرك تتأديك لغضب ، ثم هل يمكنك
أن تتخيل أنك تستطيع في الحياة الواقعية أن تدخل إلى حجرة لترى طفلاً
رضيعاً وفي فمك سيجارة ! وهل يمكن أن تقبل أم طفل السباح لرجل يدخل
سيجارة بالدخول إلى الحجرة التي تغسل فيها طفلها ؟ . لذلك يتعين عليك
أن تجد مكاناً تضع فيه سيجارتك ، بحيث تتركها هنا في هذه الحجرة (المنصة) .
وبعد ذلك تستطيع أن تذهب . . إن كل تصرف من هذه التصرفات التفصيلية
الصغيرة يسهل أدائه على حدة . »

فقطعت ما أشار به ووضعت السيجارة في حجرة الجلوس ثم خرجت .
من المسرح إلى الأجنحة (الكواليس) في انتظار اللحظة التي أعود فيها إلى
المسرح . . .

وقال المدير : « ما تنذاقت بتنفيذ كل حركة صغيرة على حدة ثم جعلت
منها كلها مجتمعة عملية واحدة كاملة . ألا وهي الذهاب إلى الحجرة المجاورة .
وكانت عودتي إلى حجرة الجلوس بعد ذلك » وضع تصحيحات ومراجعات
لا تحصى ، إلا أن السبب في ذلك هذه المرة كان منحصر آفى أن البساطة كانت
تقصنى وأتى كنت أميل إلى التدقيق فى كل كبيرة وصغيرة ، ومثل هذه
المبالغة كانت من الأمور الزائفة أيضا .

وأخيراً ابتدأنا نعالج أم الأجزاء وأعناها من الناحية التشيلية ، وهو
الجزء الذى أعود فيه إلى الحجرة (أى المبنصة) راغباً فى مواصلة العمل ، فإذا
بى أبى « فانيا » قد أشعل النار فى النقود ليلهم بمنظرها وهو يشعر بسرور
أبله لما فعل .

وأحسست أنا بما ينطوى عليه الموقف من إمكانيات مشجعة فاندفعت إلى
الأمام ، وأطلقت لانفعالاتى العنان ، فالفيت نفسى أعجبت فى شرك المبالغة .
وصاح تورسوف : « قف لقد أخطأت الطريق — تأمل ما قف بأدائه
الآن وأنت لا تزال فى أوج انفعالك » .

وكان كل ما يتطلبه منى دورى هو أن أجرى إلى المدفأة وأتزع منها
رزمة من الأوراق المالية المشتعلة ، بيد أنه كان يتعين على ، لكى ألتقط
الرزمة من النار ، أن أتدبر حركاتى بحيث أدفع أخا زوجتى الأبله من طريق
فلما فعلت ذلك لم يقتنع المدير لأن مثل هذه الدفعة العنيفة لا يمكن أن تقضى
إلى كارثة وتؤدى إلى وفاة صبرى .

وكنيت أحترق شوقاً إلى معرفة الطريقة التى أستطيع أن أؤدى بها مثل
هذه الحركة القاسية وأبرزها فى الوقت ذاته .

وسألني المدير : « هل ترى هذه القصاصة من الورق ، سأشعل فيها النار
وألقي بها في هذه المنفضة الواسعة . . . أما أنت فقف هنا بعيداً ، وحالما ترى
اللهب يندلع ، اجر وحاول أن تنقذ ما تبقى منها من الاحتراق . »

وما كاد يشعل النار في الورقة حتى اندفعت إلى الأمام في عنف ، كدت
معه أن أكسر ذراع « قانيا » الذي كان واقفاً في طريق .

وعندئذ قال تورتسوف : « هل تستطيع الآن أن تجد أى شبه بين
ما فعلت الآن وبين ما فعلت من قبل ! لقد كدنا الآن فقط أن نذهب إلى
مصلحة بالفعل ، أما في المرة السابقة فلم يكن ما فعلت سوى مبالغة .

« ولا يصح أن نستنج من ذلك أني أحذر كسر الأذرع ، أو أني أوافق
على أن يمزق بعضكم البعض على خشبة المسرح ، وإنما أود أن تدرك أن
الأوراق المالية تحترق في الحال ، ولذلك يتعين عليك ، إن أردت إنقاذها من
الإحراق ، أن تتصرف في الحال أيضاً ، وهذا هو ما لم تفعله في المرة الأولى
فكان طبعياً أن تغلو تصرفاتك من الصدق . »

ثم صمت لحظة وأردف بعدها قائلاً : « فلنواصل عملنا الآن . -

فصحت أسأله : « هل تعني أننا لن نفعل شيئاً آخر فيما يتعلق بهذا الجزء .
فقال تورتسوف : « وما الذي تريد أن تفعل ! لقد أقتنت من المال
ما أمكنك إنقاذه ، أما الباقي فقد ألهمته النيران .

- وماذا عن القتل !

- لم تكن ثمة جريمة قتل .

- هل تعني أنه لم يقتل أحد ؟

- لقد قتل شخص بالطبع ولكن لا وجود لجريمة القتل بالنسبة
للشخص الذي كنت تمثل دوره . فقد بلغ حركتك على ضياع المال حداً لم
تدر معه أنك دفعت صهرك الأبله فألقيت به أرضاً ، ولو أنك أدركت ذلك

فربما لم تكن لتسمر في مكانك ، وإنما كنت تهوول لمساعدة الرجل المحتضر .

وكنا قد وصلنا في تلك اللحظة إلى أصعب النقاط بالنسبة لي ، إذ كان على أن أقف في مكان كما لو كنت قد تحولت إلى تمثال من الحجر في حالة من الشلل المفجع ، ولكني أحسست بالبرودة تملؤني ، بل لقد أدركت أنني أبالغ في التمثيل .

فقال تورسوف : « نعم . هاهي ذى كلها ، كل القوالب المصانعة المألوفة المفرطة في القدم ، والتي يعود تاريخها إلى أسلافنا .

فقلت : « كيف يمكنك أن تتعرف على هذه القوالب ؟ » .

فأجاب « العيون التي تبحر من الهول ، ومسح الجبهة باليد في ألم محض ، وإمساك الرأس بكلتا اليدين ، والمرور بالأصابع الخمس جميعا خلال الشعر ، ووضع اليد على القلب : إن كل واحدة من هذه الحركات لا يقل عمرها عن ثلاثمائة سنة .

« فلنلق جانباً بكل هذه السخافات ولنتحرر من ذلك اللعب بالجبهة والقلب والشعر ، ولنعطى بدلاً من ذلك حركة فيها صدق وإيمان مهما تكن حركة خفيفة جداً » .

فسألته : « وكيف يمكن أن أعطيك حركة ، والمفروض أنني في حالة شلل مفرج ؟ »

فسألني بدوره : « ومارأيك أنت ؟ هل يمكن أن تكون هناك حركة أو نشاط في السكون المسرحي (الدرامي) أو في أي نوع آخر من أنواع السكون ؟ وإذا كان ثمة حركة فن أي شيء تكون ؟ » .

وجعلني هذا السؤال أسبر أغوار ذاكرتي عسى أن أتذكر ما الذي يمكن أن يفعله إنسان في أثناء فترة من السكون المؤثر المثقل بالانفعال . وحينذاك

ذكرنى توريسوف ببعض أجزاء من كتاب «حياتى فى الفن» ، ثم أخذ يقص علينا واقعة شاهدها بنفسه فقال :

«حدث ذات مرة أننى اضطررت أن أخبر إحدى السيدات بوقاف زوجها واستطعت أخيراً ، وبعد تمديد طويل توخيت فيه الحذر ، أن أطلق بالخبر الرهيب . وقد استولى الذهول على المرأة المسكينة ، ومع ذلك لم يظهر فى وجهها شيء من ذلك التعبير المفجع الذى يحلو للممثلين استخدامه على حجة المسرح — وكان انعدام التعبير من وجهها ، ذلك الوجه الذى كان فى سكونه القاسى أشبه بوجه الموتى ، هو أبلغ الأشياء تأثيراً فى النفس . ووجدت نفسى مضطراً إلى الوقوف بجانبها دون أن تبدر منى أدنى حركة ، لفترة تزيد على عشر دقائق ، حتى لا أقطع حبل العملية التى كانت تجري فى أعماقها . وأخيراً بدبت منى حركة أخرجتها من ذهولها وعندئذ خرت منشياً عليها .

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن ، عندما أصبح فى الإمكان التحدث إليها عن الماضى ، سألتها عما كان يدور بخلدائها فى تلك الدقائق من السكون المؤلم ، فقلت أنها كانت تتأهب لشراء بعض الحاجيات لزوجها . قبل أن يصلها نبأ وفاته بلحظات قلائل ، ولكن بما أنه قد مات فلا بد لها من أن تفعل شيئاً آخر . . . وماذا عسى هذا الشيء أن يكون ياترى ؟ وفيما هى تفكر فى مشاكلها فى الماضى وفى الحاضر ، أخذ ذهنها يطوف بذكريات حياتها من البداية حتى المآزق الراهن بما يخطو عليه من تطورات مجبولة ، ثم إذا هى تسقط منشياً عليها لشعورها بالعجز المطبق إزاء موقف لا تملك له حلاً ولا ربطاً .

«وأظنكم توافقون على أن تلك الدقائق العشر من السكون الرهيب كانت تسبب بما يكفى من الحركة والفعل . . . تخيلوا أنكم تضغطون حياتكم الماضية كلها فى عشر دقائق وجيزة — أليس هذا فعلاً ؟

فوافقت قائلاً : «لأنه لكذلك بالطبع . ولكنه ليس فعلاً جسمانياً ،

فقال تورسوف : « حسن جداً . لعله ليس فعلاً جسمانياً ولنا في حاجة إلى إجهاد الفكر بحثاً عن الأسماء والمناوين ولا إلى محاولة توخي الدقة أكثر من اللازم : ففي كل حركة جسمية عنصر نفسي ، كما أن في كل فعل نفسي عنصراً جسيماً » .

وقد تبين لي بعد ذلك أن تمثيل المشاهد التالية حيث أفيق من ذهولي وأحاول إنقاذ صهرى أسهل بمراحل من تمثيل مشهد الجود بما ينطوي عليه من انفعالات نفسية . .

قال المدير : « يجب علينا الآن أن نلقي نظرة على ما تعلمناه في الدرسين الآخرين . إن الشباب ينقصهم الصبر ، ولذا فهم يحاولون أن يتلقفوا كل الحقيقة الداخلية المسرحية ما أولدورما ، دون ترو أو استيعاب . ثم الإيمان بتلك الحقيقة إيماناً مرتجلاً .

« ولما كان من المستحيل التمكن من كل ما تنطوي عليه المسرحية أو الدور بهذه الطريقة المرتجلة السطحية ، فإنه ينبغي علينا أن نقسم محتوياتها إلى أجزاء ثم نحاول فهم كل جزء على حدة ، ويجب علينا — لكي نصل إلى الحقيقة الجوهرية لكل جزء ، ولكي نتمكن من الإيمان بها — أن تتبع نفس المنهج الذي اتبعناه لاختيار وحدتنا وأهدافنا .

« فعندما لا نستطيعون الإيمان بفعل كبير فإنه يجب علينا أن نقسموه إلى أجزاء أصغر ، وذلك إلى أن نتمكنوا من الإيمان به . ولا ننظفوا أن هذا عمل هين يسير ، بل هو على العكس عمل ضخم شاق . وأتم لم تكونوا تبددون الوقت الذي قضيتموه في محاضراتي وفي التدريبات التي يشرف عليها رحمانوف في تركيز انتباهكم وقصره على الحركات الجسدية الصغيرة . ولعلكم لم تدرؤا بعد أن الممثل يستطيع ، إذا آمن بصدق فعل صغير ، أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها .

« إنني أستطيع أن أذكر لكم أمثلة لأحصر لها ، من واقع تجربتي الخاصة :

طراً فيها شيء غير متوقع فأحال التمثيل الراكذ الآلى إلى تمثيل مفعم بالحياة كأن يقع كرسي مثلاً ، أو يسقط منديل من يد ممثلة ويجب التقاطه فى الحال أو يحدث تغير مفاجئ فى سياق الحركة المسرحية - إن هذه أمور تقتضى من الممثل القيام بأعمال صغيرة لكنها أعمال حقيقية ، لأنها على صغر شأنها أعمال منبثقة من واقع الحياة ، وكما تعمل هبة من النسيم النقي على تنظيف الجو فى حجرة فاسدة الهواء ، فإن هذه الأفعال الحقيقية يمكنها أن تبحث الحياة فى التمثيل الآلى ، تمثيل القوالب المحفوظة المفتقر إلى الحياة . إن مثل هذا العمل الصغير الطارئ يمكن أن يذكر الممثل بالنفخة الصادقة التى ضاعت منه كما يمكنه أن يخلق قوة دافعة باطنة تحول مشهداً بأكمله إلى طريق أكثر إبداعاً وإبتكاراً .

« بيد أننا لايسعنا أن نترك أمورنا للأقدار . ولأنه لمعالمهم الممثل أهمية بالغة أن يعرف كيف يتصرف فى الظروف المعتادة . فإذا وجدتم أن معالجة فصل كامل من الرواية أمر متعذر لطوله طويلاً بالغا فقسموه إلى أجزاء . فإذا لم تكف حقيقة واحدة لإقناعكم بصدق ما تفعلون فاجتهدوا أن تصنعوا إليها تفصيلات وحقائق أخرى ، حتى يتيسر لكم أكبر مجال من الفعل الذى يكون كفيلاً بإقناعكم . وبما يساعدكم فى إدراك هذه الغاية أن تتوفر فى كل منكم حاسة وزن الأمور .

« ولقد كررنا ما قلناه به من عمل خلال الدروس الأخيرة لبيان هذه الحقائق البسيطة الهامة مع ذلك . »

قال المدير : عدت فى الصيف الماضى ، وللمرة الأولى بعد عدد من السنين إلى مكان فى الريف كنت قد اعتدت قضاء إجازاتى فيه . . . وكان البيت الذى أنزل به يبعد عن محطة السكة الحديد بمسافة قصيرة . وكان ثمة طريق مختصر

يفضى من البيت إلى تلك المحطة ويمر بمنخفض فى الأرض ويبضع خلايا
للحل وبغابة صغيرة - وكنت قد اعتدت فيما مضى أن أذهب إلى المحطة ثم
أعود منها سالكاً ذلك الطريق المختصر مرات ومرات ، حتى أصبح ممراً
مطروقاً - ثم مضت الأيام وغطت الحشائش الطويلة المر .

« وعندما وصلت فى الصيف الماضى ، أردت أن أسلك هذا الطريق نفسه
مرة أخرى . ولكن لم يكن من السهل أن أعثر عليه بادية بادية ،
فكنت أضل سبيلى فى كثير من الأحيان ، وأصل إلى طريق رئيسى عام مليء
بأنوار السجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه - وربما يجدر بى
أن أقول : إنى لو كنت قد سرت فى هذا الطريق العام لأفضى بى إلى اتجاه مجنأ
للاتجاه المؤدى إلى المحطة - ولذا كنت أجدنى مضطراً لأن أعود أدراجى
وأواصل البحث عن الطريق المختصر مستعيناً على ذلك بتأثر علامات قديمة
مألوفة : كشجرة هنا وجذع هناك ، أو مرتفع أو منخفض قليل فى مستوى
الأرض . كانت هذه الذكريات تعينى فى بحثى حتى اعتدت أخيراً إلى الطريق
وتمكننت من إتخاذة ثانية فى ذهابى إلى المحطة وإيابى منها . ولما كنت مضطراً
إلى الذهاب إلى المحطة مرات كثيرة فقد عدت إلى استخدام الطريق المختصر
كل يوم تقريباً ، حتى أصبح ممراً مطروقاً متميزاً مرة أخرى ... »

« وقد كنا فى أثناء الدروس القليلة الأخيرة نحتط لأنفسنا طريقاً من
الأفعال الجسدية فى تمرين النقود المحترقة ، وهو طريق يشبه إلى حد ما
الطريق الرقيق الذى حدثكم عنه ، وهو وإن يكن طريقاً مألوفاً فى الحياة
الواقعية إلا أنه يجب علينا أن نسلكه من بدايته إلى نهايته على خشبة المسرح
حتى نتعرف عليه ويصبح طريقاً مألوفاً لأنفسنا أبداً .

« وطريقكم المستقيم قد أخفته عنكم عادات سيئة تنذركم فى كل خطوة
تخطونها بتخليصكم والاتجاه بكم إلى طريق عام بال ، مليء بالحفر ، وذلك هو
طريق التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة . ولكى تتجنبوه يجب عليكم أن

تفعلوا ما فعلت أنا ، فزسوا أسس الاتجاه الصحيح باقتاذ سلسلة من الأفعال الجسمية ، وإعادة أداء تلك الحركات المرة بعد المرة حتى تحدوا بصفة دائمة الطريق الصحيح لأدواركم . . . والآن هلموا إلى خشبة المسرح وكرروا أداء الأفعال الجسمية المفصلة التي توصلنا إليها في المرة الأخيرة .

« ولكي ألقت نظرکم إلى أتى لا أريد منكم سوى أفعال جسمية وحقائق جسمية ولإيمان جسماني بهذه الحركات وتلك الحقائق ، إني لا أطلب منكم أكثر من هذا ، وعند ذلك فثنا بأداء القرين من بدايته إلى نهايته .

ولما فرغنا سألنا تورسوف : « هل لاحظتم ظهور مشاعر وأحاسيس جديدة نتيجة لقيامكم بأداء مجموعة متصلة من الحركات الجسمية دون توقف ؟ إن كانت تلك المشاعر والأحاسيس قد ظهرت كان معنى ذلك أن اللحظات المتفرقة تنساب وتندمج — كما ينبغي لها أن تفعل — بحيث تكون مجموعات أكبر ، وتخلق تياراً مستمراً من الصديق .

« وتستطيعون تجربة ما أقول بتمثيل المشهد كله من البداية إلى النهاية عدة مرات ، مستخدمين الأفعال الجسمية وحدها .

وقد اتبعنا إرشاداته فشرعنا حقاً بأن الأجزاء المنفصلة تتشابه وتتحد مكونة كلاماً مترابطاً . وكانت كل إعادة تعزز هذا الترابط حتى أصبحت الحركة في المشهد تندفق في قوة وسهولة متزايدتين . . .

يبدأني دأبت — في أثناء تكرارنا للمشهد — على ارتكاب خطأ معين أشعر أنه يجب علي أن أتحدث عنه بشيء من التفصيل : لقد كنت أتوقف عن التمثيل في كل مرة أخرج فيها من المشهد وأغادر خشبة المسرح ، وكانت النتيجة المترتبة على ذلك انقطاع التسلسل المنطقي لأفعال الجسمية . ولا ينبغي أن ينقطع هذا التسلسل . وواجب الممثل ألا يسمح بحدوث مثل هذه التصدعات التي تسبب ثغرات لا تليق أن تمتلئ هي الأخرى بأفكار ومشاعر غريبة على الدور ودخيلة عليه .

ثم يقول المدير . وإذا لم تكن قد اعتدت التمثيل لنفسك وأنت خارج
المنصة، فلا أقل من أن تركز أفكارك فيما كان يمكن أن تفعله الشخصية التي
تصورها لو أحاطت بها ظروف مماثلة ، إن هذا من شأنه أن يعينك على
البقاء في نطاق الدور الذي تؤديه .

وبعد أن صحح لنا تورسوف بعض الأخطاء، وبعد أن قنا بتمثيل المشهد
عدة مرات أخرى سألني قائلاً : هل تحققت الآن أنك وفقت إلى إلقاء تذلل
التسلسل الطويل ، بصورته المتينة وحالته الدائمة ، من اللحظات الصغيرة
الفردية التي يتألف منها الفعل الجسدي الصادق لهذا التمرين ؟

إننا نسمى هذا التسلسل ، بلغتنا المسرحية ، حياة الجسم البشري ، وهي
حياة تسكون — كما رأيتم — من أفعال جسمانية يحركها شعور داخلي
بالصدق ولإيمان الممثل بما يفعله . وحياة الجسم البشري هذه في أثناء قيام
الممثل بدوره ليست شيئاً هيناً ، إنها نصف الصورة المطلوب من الممثل خلقها
وإن لم تكن النصف الآخر .

- ٧ -

وبعد أن قنا بتمثيل نفس التمرين مرة أخرى قال المدير :

« والآن وقد خلقتم جسم الدور يمكننا أن نفكر في الخطوة التالية ،
الخطوة التي تفوق الخطوة الأولى في أهميتها . ألا وهي ، خلق روح إنسانية
في الدور . »

والواقع أن هذا الخلق قد تم فعلاً داخلكم ودون علمكم . والدليل على
ذلك أنكم حينما أدبتم في هذه اللحظة جميع الأفعال الجسمانية التي يشتمل
عليها المشهد لم تؤدوها بطريقة شكلية جافة ، وإنما أدبتموها بطريقة تدل على
اقتناع صادر من صميم نفوسكم .

فكيف حدث هذا الضمير ؟

« لقد حدث بطريقة طبيعية لأن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنقسم . وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر . وكل عمل جسماني ، باستثناء الأعمال الآلية الصرفة ، يصدر عن شعور داخلي ، وبالتالي فإن لكل ذوق جانين متشابهين : أحدهما داخلي والآخر خارجي ، واشتراكهما في هدف يقر بهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التي تربط بينهما . »

ثم طلب المدير مني أن أعيد تمثيل مشهد النقود ، وبينما كنت أعد الأوراق المالية المسرحية بدت من التفاتة إلى « قانيا » أختي زوجتي ، ولأول مرة جعلت أسائل نفسي : « لماذا يحوم حولي دائماً يا ترى ؟ » وعندئذ شعرت أنني لا أستطيع مواصلة التمثيل ما لم أوضح العلاقة القائمة بيني وبين صهرى هذا .

وليسكم ما ابتكرته ، بمساعدة المدير ، أساساً لتلك العلاقة : « لقد اشتري جمال زوجتي ومحبتي بشئ فادح هو تلك العاهة التي يقاسى منها آخرها التوأم ، فقد تحتم لإجراء عملية اضطرابية عند ميلادهما ، وهكذا تعرضت حياة التوأم الذكر للخطر لإنقاذ حياة الأم وحياة طفلتها . ونجا الجميع من برائن الموت ، بيد أن المولود الذكر صار أبلاً وأحجب — وقد كان لذلك أثره في حياة الأسرة باستمرار ، فهي لا تبرح تعافى منه ما تعافى . وجعلتني هذه القصة المخترعة أغير تماماً من موقعي إزاء هذا التمس الناقص العقل ، فقد امتلأ قلبي بالحنان الصادق نحوه ، بل شعرت بشئ من تبيكت الضمير لما حدث في الماضي . »

وكان هذا كفيلاً يبعث الحياة على الفور في مشهد ذلك الإنسان الشقي . وقد غامرته شئ من الطرب لاحتراق الأوراق المالية ، فلذا بي أقوم — بدافع من شعوري بالشفقة عليه — بحركات بلهاء لأدخل السرور على نفسه ، فن ذلك أنني جعلت أخبط برزم الأوراق على المائدة ، وأجعل وجهي يقوم بحركات وغزات مضحكة ، وأنا أحل ما يحيط بالرزم من أربطة ملونة وألتي بها في

النار - وكان « فانيا » يستجيب استجابة حسنة لهذه التصرفات التي كنت أقوم بها عفو الخاطر وحيثما اتفق ، وقد دفعتني هذه الاستجابة إلى الاستمرار في التفتن على هذه الوتيرة ، وكانت النتيجة خلق مشهد جديد كل الجدة ، مشهد يتسم بالحياة والمرح والجرارة حتى لقد أعجب به على الفور زملاؤنا الذين كانوا يشاهدونا ، وكان هذا بما شجعنا وجعلنا نمضي قدما - ثم حانت لحظة ذهاني إلى الحجرة المجاورة فتساءلت : « إلى أين ؟ إلى زوجتي ! ولكن من هي زوجتي ؟ فلم أكن لأستطيع مواصلة تمثيل المشهد ، ما لم أعرف كل شيء عن هذه السيدة التي تربطني بها ، في حدود الدور الذي أؤديه ، رابطة الزوجية . وكانت القصة التي ألغتها عن حياتها قصة موزلة في صيتها العاطفية ، ومع ذلك فقد شعرت بأن الظروف لو كانت حقا كما تخيلت لكان لتلك الزوجة وطفلها مكانة في نفسي لا تدانيها مكانة .

وفي ضوء هذه الحياة التي جئت على المشهد بدت طريقتنا القديمة في أدائه . طريقة باهتة لا قيمة لها . لكم كان يسيرا على ومدعاة لسروري أن أشاهد الطفل في حمائه ! لأنني لم أكن بحاجة الآن إلى من يذكرني بالسيجارة المشتعلة ، فقد حرصت أشد الحرص على إطفائها قبل مغادرة حجرة الجلوس .

أما عودتي إلى المائدة بما عليها من أموال ، فهي الآن واضحة وضرورية في وقت معاً ، إن ما أعمله فإنما أعمله من أجل زوجتي وطفلي ومن أجل الأحبب الشقي .

ومن ثم اكتسب إحراق النقود مظهراً مختلفاً تمام الاختلاف ، ولم يكن علي إلا أن أوجه هذا السؤال إلى نفسي : « ماذا كان يجب علي أن أفعل لو أن هذا قد حدث حقيقة ؟ » إن الرعب يثابني لما يتهدد مستقبل ، فالرأي العام لن يتهمني بأني لص لحسب ، بل بأني قاتل صهري أيضا - أضف إلى ذلك أنني سأعتبر قاتلا لطفلي ، وما من إنسان يستطيع تبرئة ساحتي في نظر الناس ، ولست أدري ماذا يكون رأي زوجتي في بعد قتل أخاها .

وكان من الضروري ألا أبدى حراكا على الإطلاق وأنا أقلب هذه الاحتمالات في ذهني ، غير أن سكوتي كان مقبعا بالحركة والفعل .

أما المشهد التالي الذي كنت أحاول فيه أن أرد صهري إلى الحياة - فقد سارت فيه الأمور على ما يرام من تلقاء نفسها ، وكان هذا أمرا طبيعيا نظرا لموقفي الجديد من هذا الصهر .

وهكذا صار الثمرين الذي كان قد أصبح من قبل أقرب إلى إثارة الملل في نفسي يوقظ فيها الآن مشاعر زاهية دفاقة فيها شيء من الملل ؛ كما بدت لي الطريقة التي اتبعت في خلق الناحيتين الجسدية والروحية للدور طريقة متميزة ، على أنني كان يساورني شعور بأن أساس نجاح هذه الطريقة يعود إلى ما لكلمة « لو » من مفعول سحري ، وإلى الظروف المحيطة بالموقف - لقد كان هذان العاملان ، وبالأحرى : لو .. والظروف .. هما اللذان ولدا في نفسي الدافع الداخلي . فلماذا لا يكون من الأسهل إذن أن نعمل مبتدئين من هذين العاملين مباشرة ، بدلا من قضاء كل ما نقضيه من وقت على الأهداف الجسدية .

لقد دار كل هذا في بالي ، ولم أطق إلا أن أذكره للبدير الذي وافقني قائلا : « بالطبع - وهذا هو ما اقترحت عليك القيام به منذ أكثر من شهر عندما مثلت هذا المشهد لأول مرة . »

فقلت : « ولكن في ذلك الوقت كان يصعب على أن أنبه خيالي وأجملها لتنشط لعمل ما أريد . »

قال المدير : « نعم ، أما الآن فقد تيقظت خيالك تماما ، ومن السهل عليك الآن أن تخترع المواقف الخيالية لحسب ، بل أن تعيش تلك المواقف وتشرح بحقيقتها . فلماذا حدث هذا التغير ؟ لقد حدث لأنك في البداية كنت تبذر بذور خيالك في تربة قاحلة ، إذ أن التقلصات الخارجية والتوتر الجسدي

والحياة العضلية الخاطئة تربة رديئة لا يمكنك أن تزرع فيها الصديق والشعور الحق . أما الآن فقد أصبحت لك حياة جسمانية صحيحة . كما أصبح إيمانك بتلك الحياة قائما على المشاعر النابعة من طبيعتك ذاتها ، وأنت لم تعد تبتلى تخيلك في الهواء على غير أساس أو بطريقة عامة . لم يعد تخيلك صورة معنوية مجردة ، ونحن إذ نلجأ بسرور إلى الأفعال الجسمانية الحقيقية وإلى إيماننا بها ، فإنما نفعل ذلك لأنها في متناول يدينا وتستجيب إلى ما ندعوها إليه .

« ولما نستنظم تكتيكنا واعيا أو طريقة فنية شعورية لخلق القوام الجسماني للدور ما ، ثم نستعين بذلك القوام حتى تتمكن من خلق الحياة الباطنية اللاشعورية التي يستمد منها الدور روحه . »

- ٨ -

واصل المدير اليوم شرح طريقته فأوضح لنا ما خفى من ملاحظاته مشجعا التمثيل بالسفر فقال :

« هل سبق لكم القيام برحلة طويلة ؟ إذا كان هذا قد حدث فلا شك أنكم تذكرون التغيرات العديدة المتتالية فيما كنتم تشعرون به وفيما كانت تقع عليه أنظاركم ، وهذا نفسه هو ما يحدث على خشبة المسرح ، فنحن حينما نسير قدما وفقا لسلسلة من الأفعال الجسمانية ، نجد أنفسنا على الدوام في مواقف وأمزجة نفسية وأجواء متخيلة ومظاهر للإخراج تتجدد وتختلف باستمرار كما يصبح الممثل على اتصال بأناس لم يكن يعرفهم من قبل ، ويشاركهم حياتهم . » ويقول خطرات الممثل طوال المسرحية سواء داخل النص أو خارجها ، سلسلة أفعاله الجسمانية ، ويكون طريقه مرسوما بدقة بالغة لا يمكنه إزائها أن يضل طريقه أو أن يخرف عنه . ومع ذلك فليس الطريق نفسه هو الذي يستهوى روح الفنان في أعماق الممثل ، وإنما ينحصر اهتمامه في الظروف والأحوال الداخلية للحياة التي قادت إليه المسرحية ، فهو يحب الأجواء الجميلة المتخيلة التي يطوي عليها دوره ، وما تثيره تلك الأجواء من مشاعر .

وأمام الممثلين طرق مختلفة للوصول إلى غايتهم وهم في ذلك أشبه
بالرحالة المسافرين ، فهم أولئك الذين يعيشون أدوارهم حقيقة ويحسونها
بأجسامهم ، ومنهم أولئك الذين يكتفون بأداء الإطار الخارجى للدور ،
ومنهم أولئك الذين يستكثرون من الحيل والخدع القديمة المألوفة ويمثلون
كما لو كان التمثيل حرف من الحرف ، ومنهم أولئك الذين يجهلون أدوارهم مجرد
محاضرة أدبية جافة ، ومنهم الذين يستغلون أدوارهم لاستعراض أنفسهم
استرخاء لأفكار المتفرجين .

فكيف يمكنكم أن تقوا أنفسكم الانزلاق في الطريق الخاطئ ؟ ينبغي أن
يكون لكم عند كل منحى من منحنيات الطريق رقيب مدرب ساهر العين
كامل المראה ينهكم إلى الاتجاه الصحيح ، أما هذا الرقيب فهو لإحساسكم
بالصدق الذى يتعاون وإحساسكم بالإيمان بما تفعلون ، ليقيدكم على الطريق
القوم . . .

والسؤال التالى هو : ما هى المادة التى نستخدمها لخلق طريقنا هذا ؟

قد يبدو لأول وهلة أنه ما من سبيل أفضل من استنظام الانفعالات
الحقيقية ، بيد أن الأشياء النفسية لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية ،
وهذا هو السبب الذى يجعلنا نلجأ إلى الفعل الجسمانى . .

ومع ذلك فثمة شئ أهم من الأفعال ذاتها ، ألا وهو صدق تلك الأفعال
ولما تنابها . وعلة ذلك أنه حينما وجدت الصدق والإيمان وجدت الشعور
والخبرة ، ويمكنكم أن تتحققوا من ذلك إذا قمتم بأدنى فعل تؤمنون به إيمانا
حقيقيا ، فإنكم تجدون انفعالا يتبع ذلك الفعل بصورة مباشرة وتلقائيا
وبطريقة طبيعية .

وهذه اللحظات التى يتحقق فيها الإيمان لحظات جديرة بتقديرنا العظيم
مهما بلغ قصرها ، وهى ذات أهمية كبيرة على خشبة المسرح ، سواء كان ذلك

في الأجزاء الهادئة من إحدى التثيليات أو في المواقف التي تهيئون فيها حياة
فاجعة أو حياة مؤثرة .

ولا حاجة بكم لأن تذهبوا بعيداً لتجدوا أمثلة لما أقول .
ثم يلتفت تورنسوف إلى ويسألني : ما الذي كان يشغلك في أثناء تمثيلك
القسم الثاني من ذلك الفرع ؟ لقد اندفعت إلى المدفأة والتقطت حزمة من
الأوراق المالية ، ثم حاولت أن ترد صهرك القاصر التفكير إلى وعيه ،
ثم أسرعت لإقناذ الطفل المشرف على الفرق . كان هذا هو الإطار الذي
نجرت بمقتضاه أفعالك الجسدية البهتة ، والذي أنشأت في حدوده حياة
دورك الجسدية بطريقة منطقية وطبيعية .

ولم اليكم مثالا آخر :

ما الذي كان يشغل « ليدى ما كيث » عندما وصلت إلى ذروة مأساتها ؟
إنه عمل جسدي بحت هو غسل بقعة من الدم علقت يديها . .

وهنا يقابلهم دجريشا ، مترضاً لأنه لم يكن يجد في هذا الكلام ما يقنعه
بأن مؤلفاً عظيماً مثل شكسبير يمكن أن يكتب آية من آياته لاشيء
إلا ليجعل بطلته تفصل بينها أو تقوم بعمل طبيعي مماثل .

ويجيبه المدير بلهجة ساخرة : ياله من تصرف عجيب للأمال حقا !
تصوروا أن المأساة لم تخطر على بال شكسبير . . كيف أمكنه أن يتغاضى
عن كل ما يستطيع الممثل أن يئديه من توتر وجهه وإلحاح وشجن . . . لشد
ما يشق على المرء التمتع بحقيقة الخدع والحيل التمثيلية العجيبة كلها . لكي
يلتزم حدود الحركات الجسدية الصغيرة ، والحقائق البسيطة ، والإيمان
الخالص بواقعية هذه الحركات وتلك الحقائق !

استندك ياسيد دجريشا في الوقت المناسب أن مثل هذا التركيز ضروري
إذا كنت تريد أن تكون لك مشاعر حقيقية ، وسيأتي اليوم الذي تعرف
فيه أن الكثير من لحظات الانفعال العظيمة تبدأ في الحياة الواقعية أيضا

بحركة عادية صغيرة طبيعية . هل يدعشك ذلك ؟ إذن دعنى أذكرك بالحظات الكثيرة التى تصاحب مرض شخص عزيز وإشفائه على الموت . ما الذى يشغل بال زوجة الرجل المحتضر أو بال صديقه الحميم ؟ إن الذى يشغلها هو المحافظة على الهدوء فى الحجرة وتنفيذ أوامر الطبيب وقياس درجة الحرارة ، ووضع الكادات على جهة المريض ؛ كل هذه الأفعال البسيطة تكتسب أهمية بالغة فى أثناء الصراع ضد الموت .

ونحن مشر الفنانين يجب أن ندرك أن الحركات الجسدية الصغيرة نفسها تكتسب ، عندما نعلم بها ظروفًا معينة ، أهمية عظيمة ، وذلك لما لها من تأثير على مشاعرنا . إن ضل الدماء بالفعل كان قد أعان ليدى ما كبته على تنفيذ خططها التى رسمتها لبلوغ مطامعها ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن تجد بقعة الدم مرتبطة فى ذاكرتها طوال مونولوج النوم بمقتل دنكان : إن فعلا جسديا بسيطا يصبح له دلالة نفسية عظيمة وذلك لأن الصراع الداخلى الكبير يتلصق متخفيا فى هذا الفعل الخارجى .

ولأنى لأتساءل : لماذا يكون لهذه الرابطة المتبادلة بين الجسم والنفس تلك الأهمية البالغة فى وسائلنا الفنية المسرحية ؟ ولماذا أنه تنويعا خاصا بهذه الطريقة الأولية من طرق التأثير على مشاعرنا ؟

لو أنك قلت لمثل : إن دوره غنى بما فيه من فعل نفسانى ، وإنه زاهر بما فيه من عناصر الفجائية العميقة ، لبادر فى الحال إلى اعتصار نفسه اعتصاراً وأخذ يبالغ فى إظهار انفعالاته ، وتمزيق مشاعره تمزيقا ، والتنقيب فى أغوار نفسه وتحميل عواطفه من العنف لاطاقة لها به ، أما إذا طلبت إليه أن يحل لك مشكلة مادية بسيطة ، وأحطت تلك المشكلة بظروف شاقة محركة للمشاعر ، رأيته يقبل على أدائها ، دون أن يحشم نفسه عناء الخطر فى هذه المشكلة ، ودون أن يحملها حتى مثونة التفكير العميق فيما إذا كان ما يفعله يستخلص عن موقف نفسانى ، أو عن موقف من مواقف المأساة أو موقف درامى .

ولذلك إذا عاجلت الانفعالات والعواطف بهذه الطريقة ، تمنحت كل مبالغة وكل عنف ، وكانت النتيجة التي تحصل عليها نتيجة طبيعية وبدئية ولا يتورها أى نقص . . ونحن نجد في روايات كبار الشعراء أن أبسط الأفعال نفسها محوطة بظروف هامة وضعت لخدمة هذه الأفعال ، وأنها — أى هذه الأفعال — تخفى في طياتها جميع ألوان المخريات لإثارة مشاعرنا .

هذا وثمة سبب آخر ، سبب عملي وبسيط لمعالجة المواقف النفسية الدقيقة ، ولحظات المأساة القوية عن طريق الأفعال الجسدية الصادقة: ذلك أن الممثل كي يصل إلى الذرى المفجعة العظيمة يجب عليه أن يجهد قواه الخالقة إلى أقصى ما يستطيع ، وهذا أمر صعب للغاية ، إذ كيف يمكنه أن يصل إلى الحالة النفسية اللازمة إذا كان مفتقراً إلى المثيرات الطبيعية التي يستطيع أن ينبه إرادته بها ؟ إن هذه الحالة لا تحققها إلا الحماسة الخالقة وحدها ، وأنت لا يمكنك أن تضطر هذه الحماسة إلى الظهور اضطراراً . فإذا استخضمت طرقاً غير طبيعية كنت قينا باحتياج وجهة عاطفة ، والانفعال انفعالا زائفاً بدلا من أن تنفعل انفعالا صادقا حقيقيا . إن الطريق السهل طريق مألوف ومعتاد وآلى . إنه الطريق الذي لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة .

ولكى تتجنب ذلك الخطأ ، يتعين عليك أن تتمكن من شيء حقيقى يمكن لمسه . ويؤكد لنا أهمية الأفعال الجسدية في المواقف التي تشتد فيها روح الفجيعة أرواح التأثير (الدrama) أن تلك الأفعال كلما ازدادت بساطتها سهل عليك فهمها ، كما سهل عليها هي أن تقودك إلى هدفك الحقيقى ، وبمناهى عن العوامل التي تنريك بالتمثيل الآلى .

إن كنت تقوم بدور مفعج (تراجيديدى) ، فينبغى أن تعالجه دون التجاه إلى التقلصات العصبية وبغير أنفاس مبهورة ولا مقطوعة ، ودون عنف . وأهم من ذلك كله : لا تحاول الوصول إليه دفعة واحدة ، وإنما يكون ذلك تدريجيا ومنطقيا وتنفيذ سلسلة متصلة من الأفعال الجسدية التي تؤمن

بصدقها تنفيذاً صحيحاً - فإذا ما اكتملت دربتك على هذه الوسيلة الفنية لمعالجة مشاعرك فإن وضعك إزاء اللحظات المفجعة سيتغير كلية، وستتخلص من شعورك بالرغبة منها .

ولا تختلف معالجة الدراما والمأساة عن معالجة الملهاة والفودفيل إلا من حيث الظروف التي تعيط بانفعال الشخصية التي تصورها ؛ ففي تلك الظروف تكون القوة الرئيسية والمعنى الأساسى لهذه الأفعال ، وعلى ذلك لا تفكر فى انفعالاتك وعواطفك إطلاقاً ، إذا ما طلب منك أن تقوم بتمثيل دور فى مأساة ، وإنما بفكر فيما ينبئ لك أن تعمله .

وعندما فرغ تورسوف من كلامه هذا ، ساد الصمت لحظات قليلة قطعها « جريش » الذى لا يمل كماداته من الجدل ، بقوله :

ولكنى أعتقد أن الفنانين لا يسمعون على الأرض ملتصقين بها ، وإنما يطيرون على اثنين فوق السحاب .

ويجيبه تورسوف بابتسامة خفيفة :-

بروفنى تشبهك - ولكننا سنبحث هذا الأمر بعد قليل .

لقد اتزمت اقتناعاً حقيقياً - فى أثناء درس اليوم - بحدى الطريقة الفنية التى تتبعها ، ذلك أننى تأثرت تأثراً بالغاً وأنا أشاهد تطبيقها عملياً ، فقد قامت « داشا » - إحدى زميلاتي فى الفصل - بتمثيل مشهد من مسرحية « براند » مشهد الطفل الذى تخلى عنه أبواه ، ومؤداه أن فتاة تعود إلى بيتها فتجد شخصاً ما قد ترك طفلاً على عتبة دارها ، فيلتصق باليدى ذى بدء ، ولكنها سرعان ما تقرر أن تتبنى الطفل ، إلا أن الطفل العليل يموت بين ذراعيها .

والسبب في أن داشا تجد متعة في هذا النوع من المشاهد - أعني المشاهد التي يكون بها أطفال - هو أنها هي نفسها كانت فقدت طفلها من مدة ليست بالطويلة ، وكانت قد حملت به دون أن تربطها بأية رابطة الزواج . وقد أسر أحدهم إلى هذا الخبر باعتباره إشاعة مما تليج به الألسن ؛ ولكنني بعد أن رأيته اليوم تمثل ذلك المشهد ، لم يعد يخالجنى أدنى شك في صدق هذه القصة ، فقد كانت الدموع تهر على خديها طوال المشهد ، وكان فيما يتدفق منها من حنان ما أقنعنا بأن قطعة الخشب التي كانت تحملها ؛ إنما هي طفل حي حقيقة ، فقد كنا نشعر بوجود الطفل في اللغائف التي تدثره ؛ وعندما حلت لحظة وفاة الطفل أمرها المدر بالتوقف عن التمثيل خوفاً عما قد يصيبها نتيجة لما تعانیه من الانفعالات التي بلغت من التأثير أقصاه ..

وهنا كانت عيرتنا جميعاً مغرورة بالدموع . ولم نملك إلا أن نسأل تورتسوف :

لماذا ندرس ماضى حياة الناس وأهدافهم وأفعالهم الجسائية مادعنا نرى الحياة نفسها على هذا النحو في وجه داشا ؟

وبجوابنا تورتسوف بلهجة تيم عن سروره : هأنتم أولاء ترون ما يستطيع الإلهام أن يخلقه . إنه ليس في حاجة إلى أية طريقة فنية ، وإنما هو يعمل في دقة بمقتضى قوانين فنتا ، لأنها قوانين أرست أسسها الطبيعة ذاتها ؛ لكنكم لا تستطعون الاعتماد على مثل هذه الظاهرة كل يوم فقد يحدث في ظروف أخرى أن تحتفى ، وعندئذ ..

وتقاطعه داشا بقولها : « بل إنها لتظهر بكل تأكيد » .

ثم سارعت بإعادة تمثيل المشهد الذي كانت قد مثلته منذ برهة وكأنها كانت تخشى احتمال أن يضمحل إلهامها . وكان تورتسوف يميل في البداية إلى أن يمنحها من التمثيل حماية لجهازها الحسي الضعيف ؛ ولكن داشا لم تلبث أن توقفت من تلقاء نفسها ليجزها عن القيام بأي شيء .

وهنا سألها تورسوف : وماذا عساك تفعلين في تلك المشكلة إذن ؟ إريك
تبلين أن المدير الذى يلحقك للعمل بفرقة سيتمسك بأن تجيدى التمثيل ،
لا فى ليلة الافتتاح وحدها ، بل فى جميع الليالى التالية ، وإلا لم تجمع المسرحية
إلا فى حفلة الافتتاح ثم يكون نصيبها السقوط .

وتجيبه داشا : كلا إن كل ما يلزمنى هو أن « أشعر » وبعد ذلك أستطيع
أن أجيد التمثيل . .

ويقول لها تورسوف : لئن أستطيع أن أفهم رغبتك فى الوصول إلى
مشاعرك وانفعالاتك دفعة واحدة ، وهذا جميل بالطبع . ولو أننا تمكنا
من العثور على طريقة تيسر لنا دائماً تكرار التجارب الانفعالية الناجمة
لكان ذلك شيئاً مذهباً . . . إلا أن المشاعر لاسيل إلى تثبيتها ، فهى
تسرب من خلال أصابعنا كما يتسرب الماء ، وهذا هو السبب فى ضرورة
العثور على وسائل أكثر ضماناً للتأشير على انفعالاتك وتقويتها سواء
شئت هذا أو لم تشائيه .

يبد أن داشا التى كانت تصب بإيسن ، وتحمس له ، أطلحت جانباً
بفكرة استخدام الوسائل الجسمانية فى الخلق الفنى ، وأخذت تستعرض
جميع الطرق الممكنة فى هذا السيل : الوحدات الصغيرة والأهداف
الداخلية وابتكارات الخيال .

ولكن شيئاً من ذلك لم يستهوها بالقدر الكافى . ثم اضطرت فى النهاية
إلى قبول الأساس الجسمانى ، بعد أن انجذبت شتى الاتجاهات ، وبعد أن
حاولت جهداً أن تتجنب الالتجاء إلى هذا الأساس ، وكان تورسوف
يعينها ويوجه خطواتها ، ولم يحاول أن يبحث لها عن أفعال جسمانية جديدة
لكنه كان يقصر جهوده على العودة بها إلى الأفعال التى كانت هى نفسها قد
استخدمتها بوحى من بديتها استخداماً رائعاً .

وقد أجاحت داشا التمثيل هذه المرة، وكان أداؤها يتسم بالصدق والإيمان
جما . ومع ذلك فلم يكن ثمة مجال للمقارنة بين أداها ذاك وأداها الأول .

ولما فرغت من تمثيلها قال لها المدير :

لقد كان تمثيلك جيلا ، لكنك لم تمثل نفس المشهد . لقد غيرت هدفك .
لقد طلبت منك أن تمثل المشهد وبين ذراعيك طفل حى ، فتدتمت مشهداً به
قطعة من الخشب جامدة ولا حياة فيها ، ملفوفة فى مفروش ، وكانت أفعالك
كلها تجرى وفقاً لذلك . وكان تناولك للعصا يتسم بالهارة ؛ ولكن طفلا
تدب فيه الحياة كانت العناية به تستلزم عدداً كبيراً جداً من الحركات
التفصيلية التى أغفلتها تماماً فى هذه المرة . إنك فى المرة الأولى وقبل أن تلقى
الطفل المزعوم فى ملابسه كنت قد أبرزت رجلية الدقيقتين وذراعيه
الصغيرتين ، كنت تتحسسينها بالفعل ، ثم أخنت تقبلينها بفيض من الحنان
والحب ، وتمسسين له بكلمات كلها عطف ولطف وتبسمين له من خلال دموعك
وكان ذلك شيئاً مؤثراً حقاً . أما هذه المرة فقد أغفلت كل هذه التفاصيل
المهمة . وهذا أمر طبيعى لأنها عصا من الخشب ليس لها ذراعان
أو رجلان .

وفى المرة السابقة ، عندما كنت تحيطين رأس الطفل بقطعة القماش
كنت تبدين عناية فائقة حتى لا يضغط القماش على خديه ، وبعد أن فرغت
من لفه وربطه جعلت تنظرين إليه مزهوة مسرورة .

لحاولى الآن أن تصحى خطاك ، وأعيدى تمثيل المشهد وفى أحضانك
طفل من لحم ودم لعصا من الخشب .

وتمكنك داشا أخيراً وبعد جهد عظيم من أن تستعيد — بطريقة
شعورية — ما كانت قد أحست به بطريقة لاشعورية، وهى تمثل المشهد فى
المرة الأولى . وما إن آمنت داشا بوجود طفل حقيقى بين ذراعيها حتى

أنهرت الدموع من عينيها . . . وعندما فرغت من تمثيل المشهد أثنى المدير على ما قامت به بوصفه مثالا ناجحا لا يسامى في براعته لما كان يدعونا إليه ويعلمنا إياه .

ولكنى كنت لا أزال غير راض بما فعلته داشا ، وأصررت على أنها لم تفلح في تحريك مشاعرنا كما أثارها في تلك المرة التي تفجرت فيها مشاعرها وهي تمثل الدور أول مأمثلته .

وهنا يقول تورسوف : لا بأس ، فإني أن يتم التمهيد النفسى وتبدأ مشاعر الممثل تجيش في صدره ، حتى يتمكن من التأثير على المتفرجين حالما يجد لها متنفسا ملائما في بعض الإيماءات الفكرية .

لأننى لا أريد أن أجرح أعصاب داشا الفنية ، ولكن لنفرض أنها كان لها طفل جميل من دمها ولحمها وأنها كانت تحبه حبا جما ، ثم توفي ذلك الطفل فجأة ولما مضى على ميلاده أشهر قليلة . ولنفرض أن ما من شيء كان يمكن أن يعزبها عن فقهه إلى أن أشفقت عليها الأقدار فإذا هي تجد على عتبة دارها طفلا أجمل من طفلها نفسه . . .

وكانت هذه طليقة أصابت داشا في الصميم ، فلم يكف تورسوف يتهمى من كلامه حتى أجهدت الفتاة بالبكاء وهي تحمل العصا الخشبية بين أحضانها في تأثر يفرق تأثيرها في المرة الأولى ذاتها .

وأسرعت أنا إلى تورسوف لأقول له : إنه قد مس بمحض الصدفة الوتر الحساس من قصة داشا المؤسسية ، فأتابعه الجزع وأندفع إلى المسرح ليوقف المشهد ، بيد أنه سمر في مكانه من فرط دهشته لزاء روعة التمثيل ، ولم يجد في نفسه الشجاعة على إيقافه .

وذهبت بعد ذلك إلى تورسوف لأحدثه فقلت له : أليس صحيحا أن داشا كانت في هذه المرة تعيش مأساتها الشخصية الحقيقية ؟ إن كان ذلك

جميعها فأنيت لا يستطيع أن ترجع نجاحها إلى أى ضرب من ضروب الصنعة أو الفن الإبداعى ، فلم يكن ذلك النجاح إلا من قبيل الصدفة .

وهنا يسألنى توريسوف بدوره هذا السؤال للمضاد : والآن قللى أنت : هل كان تمثيلها فى المرة الأولى من الفن فى شيء ؟

فقلت : « بالطبع »

— « لماذا »

— لأنها تذكرت بداهة مأساتها الشخصية فثارت أشجانها .

— إذن فالظاهر أن المشكلة قائمة فى أنى أوحيت إليها به « لو » .
جديدة بدلا من أن تجدها هى بنفسها .

ثم أردف قائلا : لئنى لا أستطيع أن أرى أى فارق حقيقى بين قيام الممثل نفسه بإحياء ذكرياته وبين قيامه بذلك بمساعدة شخص آخر ، فالمهم هو أن تحتفظ الذاكرة بهذه المشاعر وأن تبعث فيها الحياة إذا وجدت الحافز . وعندئذ لا يسع الممثل إلا أن يؤمن بتلك المشاعر بكل جسمه وروحه .

فقلت أجادله : لئنى أوافق على ذلك . إلا أنى لازلت أعتقد أن داشا لم تتحرك مشاعرها بتأثير أية خطة من خطط الأفعال الجسدية ، وإنما حدث ذلك بتأثير الإيحاء الذى قصته أنت إليها ..

فقاطعتنى المدير قائلا : لئنى لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، فكل شيء يتوقف على الإيحاء التصورى ، ولكن الذى يجب عليك معرفته هو متى وكيف تأتى به . ولنفرض أنك ذهبت إلى داشا وسألتها عما إذا كان ممكنا أن تتأثر بإيحاءى لو أنى أوحيت إليها به بأسرع مما فعلت ، وذلك عندما كانت تمثل المشهد للمرة الثانية وهى تلف العصا الخشبية دون أن يبدو عليها أى مظهر من مظاهر التأثر ، وقبل أن تلمس ذراعى اللقيط ورجليه وتقبلهما .

وقبل أن يحدث التبدل في ذهنها هي فيحل فيه طفل جميل يتدفق حياة محل العصا... إلى لمقتنع بأن الإيحاء إليها في تلك اللحظة بأن تلك العصا المفقودة بالخرقة القنطرة هي ابنا الصغير لا يمكن إلا أن يجرح مشاعرها . صحيح أنه كان من الممكن أن تبكى بتأثير المطابقة أو التشابه العرضي بين هذا الإيحاء وبين مأساة حياتها ، إلا أن البكاء على الطفل الراحل ليس هو نفس البكاء الذي يستدعيه هذا الموقف بالذات، حيث تحمل الفرحة بالطفل الجديد محل الحزن على الطفل الفقيد .

وبالإضافة إلى ذلك فأننا أعتقد أن داشا كانت ستفر من العصا الخشبية وتحاول الابتعاد عنها . وكان يمكن أن تنهر دموعها مدراراً ، ولكن ليس بسبب الطفل المسرحي الذي هو العصا . كما أن دموعها في هذه الحالة يكون مصدرها ذكرياتها عن طفلها المتوفى . وليس هذا هو المطلوب ، كما أنه ليس ما فعلته عندما مثلت المشهد لأول مرة . وهي لم تستطع البكاء على الطفل كما بككت في المرة الأولى إلا بعد أن كونت صورته في ذهنها .. ولقد تمكنت من الحسد باللحظة المناسبة ثم ألقيت إليها بإيحائى الذى شامت الظروف أن يتفق وأشد ذكرياتها تأثيراً في نفسها . فكانت النتيجة ذات أثر عميق على مشاعرنا ...

وكانت هناك نقطة أخيرة بعد هذا كله أردت عنها أيضاً فسألته :

« ألم تكن داشا حقاً في حالة هذيان وهي تمثل ؟ »

فقال وهو يخطط على كتاباته مؤكداً : كلا إنها لم تكن البتة في شيء من ذلك . إن ما حدث لم يكن اقتناعها بأن عصا من الخشب قد انقلبت بالفعل إلى طفل حي ، بل هو اقتناعها باحتمال حدوث هذا في مجرى المسرحية ، الأمر الذى لو حدث لها في الحياة الواقعية لأمكن أن يكون فيه خلاصها . لقد كانت داشا تؤمن بما يصدر عنها من أفعال الامومة ، وبما ينطوى عليه قلبها من حب ، كما كانت تؤمن بجميع الظروف المحيطة بها .

ومن ثم فانت تدرك الآن أن هذه الطريقة من طرق إيقاظ المشاعر لها قيمتها الكبيرة، لا عند قيامك بتمثيل دورك للمرة الأولى بحسب، بل عندما ترغب في تمثيل ذلك الدور مرة أخرى كذلك، لأنها تمدك بالوسائل اللازمة لتنيه المشاعر التي سبق أن خبرتها. ولولا المقدرة على استعادة هذه المشاعر لما توجهت أمامنا لحظات الإلهام في تمثيل الممثل إلا مرة واحدة فقط لتختفي بعد ذلك إلى الأبد.

- ١٠ -

خصص درس اليوم لاختبار ما لدى كل طالب من إحساس بالصدق. وكان « جريشا » أول من نودى على اسمه. وقد طلب منه أن يمثل أى مشهد يحول له، فاختار شريكته المعتادة سونيا وقاما بتمثيل المشهد معا. فلما فرغا من ذلك قال له المدير: « إن ما قمت به الآن كان صحيحاً ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهي وجهة نظر الصانع ذوى المهارة الفائقة الذين لا يعنون إلا بالكمال الخارجى للأداء... »

« ولكنك لم تستطع أن تجعل مشاعرى تساير تمثيلك لأن ما أحدثته فى الفن هو شيء طبعى، شيء له صفة الخلق العيوى، وبالأحرى الشيء الذى يستطع أن يخلق الحياة فى دور لا روح فيه.

إنك تستخدم نوعاً من الصدق المصطنع الذى يعينك على رسم الشخصيات وتصوير الانفعالات والعواطف تصويراً آلياً. أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات نفسها وإثارة الانفعالات الحقيقية. إن الفارق بين فنك وفنى هو نفس الفارق بين كلمة يبدو وكلمة يكون. إننى لا أبتنى بغير الصديق الحقيق شيئاً. أما أنت فأنت تكسنى بمظهر ذلك الصدق. أنا أتمسك بتحقيق الإيمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يربك إليها جمهورك من المتفرجين. إنهم لا يشكون وهم يظنون إليك فى أنك

ستؤدى جميع القوالب والصور المقررة أداء كاملاً، وهم يعتمدون فى إنجازك لهذا على مهارتك ، اعتمادهم على مهارة البهلوان الخبير بصناعته . والمتفرج لا يعدو أن يكون من وجهة نظرك شخصاً جالساً مجرد النظر ، أما عندى أنا فهو سواء شئت أو لم أشأ ؛ شاهد على مجهودى الخلاق وشريك فيه . لأنه يجذب إلى صميم الحياة التى يشاهدها على المسرح ثم يؤمن بها .

وبدلاً من أن يقرع جريشاً الحجة بالحجة فإنه يقول فى لهجة لا تخطر من حدة ومرارة : إن للشاعر بوشكين رأياً مخالفاً عن الصدق فى الفن . ثم استشهد لذلك بالبيتين الآتين : —

إن حسداً من الحقائق المتواضعة هو أعظم قيمة
من الأوهام التى ترفتنا فوق مستوى أنفسنا

وهنا يقول تورسوف : إنى أوافقك وأوافق بوشكين أيضاً لأنه يتحدث عن الأوهام التى نستطيع نحن أن نؤمن بها، وإن إيماننا بها هو الذى يرفنا ، وهذا دليل قوى يؤيد رأى الذى يقول بوجود أن يكون كل شيء حقيقياً فى حياة الممثل المتخيلة وهو واقف على خشبة المسرح . وهذا هو ما لم أشعر به فى تمثيلك .

ثم أخذ تورسوف يستعرض المشهد بالتفصيل ويصحح ما جاء به من أخطاء كما فعل مى من قبل فى مشهد النقود المحترقة ، وبعد ذلك حدث شيء قربت عليه أن استمنا إلى خطاب طويل لا يعد له شيء فى جزيل إرشاداته ، فقد حدث أن توقف جريشاً عن التمثيل فجأة وقد أربد وجهه من الغضب ، وأخذت شفاته ترتجفان ويدها ترتجفان ، ثم إذا هو ينفجر قائلاً — بعد أن ظل يصارع انفعالاته بعض الوقت : —

لقد مضت شهور ونحن نحرك كراسينا من مكان لآخر ، وننلق الأبواب ونشعل السرايق . وليس هذا من الفن فى شيء — إن المسرح ليس سيركاً ؛ فى السيرك تكون الأفعال الجسدية مفهومة ومقبولة ، إذ

من المهم جداً أن يتمكن المرء من الإمساك بالأرجوحة أو القفز فوق ظهر الحصان لأن الحياة في السيرك تتوقف على المهارة البدنية . ولكنك لا تستطيع أن تزعم أن عظماء الكتاب قد أخرجوا للناس روائعهم لكي ينشغل أبطالهم بتمارين الأفعال الجسدية . الفن حر طليق وهو لهذا يحتاج إلى الفراغ الذي لا حد له ، لا إلى الحقائق الجسدية الصغيرة التي تحدث عنها - لأننا يجب أن نكون أحراراً لاقتحام المعارك العظيمة ، بدلاً من الزحف على الأرض كالصراصير .

ولم يكبد جريشا يفرغ من هذا حتى قال المدير: إن احتياجتك يدعني فلفقد كنت أعدك - حتى هذه اللحظة - مثلاً يمتاز بمهارته في الأداء الخارجى ، وإذا بنا اليوم نحمد فجأة أن آمالك وأشواقك جميعاً تتجه نحو السحب - إن ما يشغل جناحيك إنما هو تلك الأكاذيب المقررة والتقاليد السطحية التي درج عليها العرف ، أما ما يمكن أن يخلق بك فهو الخيال والشعور والفكر . ومع ذلك فإن خيالك ومشاعرك تبدو وكأنها مشدودة بسلاسل هنا في نطاق هذه القنابة .

إن لم تحملك سحابة من الإلهام ترتفع بك إلى أعلى ، فإنك ستشعر بحاجة - أنت بالذات أكثر من أى شخص آخر من الموجودين هنا - إلى تلك التمارين البسيطة المرتبطة بهذا العالم الأرضى والتي كنا نقوم بها ، ومع ذلك فالظاهر أنك تخشى تلك التمارين نفسها وتعدّها بما ينحط بقدر الفنان .

إن راقصة الباليه تلهث وتبذل جهداً عنيفاً ، ويتصبب جسدُها عرقاً في أثناء قيامها بتمريناتها اليومية الضرورية ، وذلك قبل أن تتمكن من أداء رقصاتها الرشيق المحلقة أمام الجمهور في المساء . ويتعين على المغنى أن يخضع صباحه وهو يرفع عقيرته بالغناء ، ويرسل الأنغام من أنفه ، ثم يحاول أن يطيلها قدر طاقته مطوراً حجابها الحاجز على الأنفاس العميقة السائبة ،

باحثاً عن طنين جديد للنغمة الصادرة من رأسه ، وذلك إذا أراد أن يتمكن في المساء من سكب روحه في أغانيه . وليس في الدنيا فنان يستعمل على موالاة جهازه العضوى بالقرينات التى لا بد له منها لكي يؤدى المطلوب منه أداء سليماً منتظماً .

فلماذا ترفع عن ذلك وتستعمل عليه كأنك بدع من سائر الفنانين ؟ ولماذا تحاول التخلص كلية من الجانب الجسماني ، بينما تحاول نحن أن نقيم أوثق الروابط بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الجسمانية ؟ ومع كل فقد حرمتك الطبيعة الشيء الذى تتوق إليه بالذات ، أعنى المشاعر والتجارب الفنية الرفيعة ، ووهبتك بدلا منها المهارة الجسمانية التى تتيح لك إبراز مواهبك .

إن أولئك الذين يفوقون غيرهم في التحدث عن الأشياء السامية ، هم أنفسهم - في الأغلب الأعم - أولئك المحرومون من السجاياء التى ترفعهم إلى المداخل العليا . إن أولئك يتحدثون عن الفن والإبداع بعواطف زائفة مصطنعة ، وبطريقة ملفوفة غير واضحة . أما الفنانون الحقيقيون فإنهم يتحدثون عن الفن بالفاظ بسيطة ومفهومة . . وما عليك إلا أن تفكر في هذا ، وتفكر أيضا في أنك تستطيع أن تكون مثلاً جيداً في أدوار معينة ومعوفاً للفن مسهما فيه بعمل نافع مفيد .

وانتهى بذلك اختبار جريشا ، وحل دور سونيا فأدهشنى أن أراها تؤدى جميع التمارين البسيطة أداءً ممتازاً . وقد أثنى المدير عليها ، ثم أعطاها سكيناً لقطع الأوراق واقترح عليها أن تظلم نفسها بها ، لما كادت سونيا تغم راحة المأساة حتى رأيناها تمتم في المبالغة ، وعندما وصلت إلى ذروة المشهد إذا هي ترسل قدراً كبيراً من الصياح والصخب لم تملك حباله سوى الضحك .

وهنا يقول لها المدير :

لقد وقفت في الجزء المصنك فلسجت لنا صورة بهيجة ، وأقنعتني بما فعلت. أما في الأجزاء المؤثرة القوية فقد تضررت خطاك ، وهذا يدل على أن إحساسك بالصدق قاصر على ناحية واحدة ، إذ أنه يتجاوب مع الملهاة ولا يتلام مع الأدوار المؤثرة - ويجب عليك ، أنت وجريشا ، أن تعثرا على مكانكما الطبيعي في المسرح . ولأنه لأمر بالغ الأهمية في فن التمثيل أن يهتدى كل ممثل إلى اللون الذي يلائمه بصفة خاصة .

وكان اليوم هو دور فانيا في الاختبار ، وقد قام بتمثيل مشهد النقود المحترقة بالاشترك معنا ، أنا وماريا . وشعرت أن فانيا لم يسبق له أن أجاد تمثيل الجزء الأول لإجاده له في تلك اللحظة ، فقد أدهشني بما أبداه من إحساس بالتناسب بين أجزاء الدور ، وأقنعتني مرة أخرى بما لديه من موهبة حقيقية .

وقد أثنى عليه المدير ، ولكنه أردد قائلا :

لماذا تبالغ في تصوير الحقيقة إلى هذا الحد غير المرغوب فيه في أثناء تمثيلك لمشهد الموت ؟ لقد كنت تتشجع ، ويتناكب الشبان وتتأوه وتتوجع وتختلج عضلات وجهك ثم يصيحك الشلل تدريجيا . لقد كنت تبدو - في هذا الجزء من المشهد - كأنك تفرق في المذهب الطبيعي من أجل المذهب الطبيعي لحسب ؛ لقد كنت أكثر اهتماما بإظهار ما نعيه ذا كرتك البصرية من صور لمظاهر تحلل الجسم البشري .

إن للمذهب الطبيعي مكانه في مسرحية هائل لها وبثان ، حيث يستخدم بقصد إبراز الموضوع الروحي الأساسي الذي تنطوي عليه المسرحية لإبرازها ملبوسا . ونحن نستطيع قبول ذلك باعتباره وسيلة إلى غاية لحسب ، وإلا

فلا حاجة بنا إلى نقل أحداث من الحياة الواقعية إلى خشبة المسرح حيث يكون من الخير الجزيل الاستغناء عن تلك الأحداث . .

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أنه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقية إلى المسرح ، لأن ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادها من صور شاعرية بواسطة الخيال المبدع الخلاق .

وهنا يسأله جريشا بلهجة لا تخلو من حدة: « قل لنا بالضبط كيف تعرف هذا ؟ » ويحييه المدير : « لن أتولى أنا صياغة تعريف لذلك ، بل سأترك هذه المهمة للعلماء . وكل ما أستطيع عمله هو أن أساعدكم على الشعور بكونه هذه الحقيقة المسرحية . وهذه المهمة وحدها تحتاج إلى صبر عظيم ، ولذلك سوف أخصص لها هذا المنهج الدراسي كله ، أو بعبارة أدق لأنها سوف تتجلى من تلقاء نفسها ، بعد أن تفرغوا من دراسة طريقتنا في التمثيل بمخافيرها ، وبعد أن تقوموا أتم أنفسكم بتجربة توليد الحقائق الإنسانية البسيطة المعتادة وإيضاحها ، تم تحويلها إلى بلورات من الحقائق الفنية . وهذا كله لا يحدث في دقيقة واحدة ، بل عليكم أن تمشوا ما هو جوهري وتهملوا كل ما لداعي إليه ، وأن تعثروا بعد ذلك على القالب والتصير الجليلين الملائمين للمسرح . فإذا فعلتم هذا مستعينين بما حبتكم به الطبيعة من بنية وموهبة وذوق ، كنتم قنينين بتحقيق نتيجة بسيطة لاتستصحب على الأفهام .

ثم حل الدور بعد ذلك على « ماريا » فقامت بتمثيل المشهد الذي سبق أن مثله داشا مع الطفل . وكان تمثيل ماريا جميلا ومختلفا في وقت معاً .

ولقد أظهرت في البداية قدراً عظيماً من الصدق في إصراها عن بهجتها لشورها بالطفل ، وكان شورها به أشبه بشورها بدمية حقيقية حية صالحة للعب بها . وقد تناولته ، ثم أخذت تغيظه بملابسه مرة ثم تعود فتخلعها عنه

مرة أخرى ، ثم تقبله وتهدهه وتحسس أجزاء جسمه الصغير في حنان ، وقد نسيت تماما أن ماعمله ليس سوى عصا من الخشب . ولجأة ترفف الطفل عن الاستجابة لمداعباتها ، وهنا راحت تحدج به بنظرة طويلة ثابتة أول الأمر ، محاولة أن تفهم السبب في سكونه المفاجيء . وعند ذلك أخذ تعبير وجهها يتغير ، وبينما كانت الدهشة تختنق ليحل الملع محلها بالترديد ، كان اهتمامها يزداد تركراً في الطفل وهي تتعد عنه خطوة خطوة ، إلى أن أصبحت على مسافة معينة منه ، وعندئذ تمجرت في مكانها وقد تحولت إلى صورة من التشوف المفعج . كان هذا هو كل ما فعلت ، ولكن كم كان ما فعلته غنيا بالإيمان والشباب والأنوثة والانفعال المؤثر الأصيل . ولم أبت من رقة وإحساس مرهف عند مجابهتها الموت !

وقد هتف المدير بصوت يرم عن التأثير قائلاً : وكل ما فعلت كان صادقا من الناحية الفنية . وقد أمكنك الإيمان به لأنك أقتنه على عناصر اختبرت بنائية من واقع الحياة . ثم التفت إلينا واستطرد يقول :
إن ماريا لم تأخذ من الواقع أى شيء دون تمييز ، وإنما كانت تختار منه ما هو ضرورى لحسب — لا تزيد عليه ولا تنقص . إنها تعرف كيف تختار ما هو جيد ، كما أنها تتمتع بحاسة إقامة التناسب بين أجزاء الدور ، وهاتان ميران هامتان .

وعندما سألتها كيف يتأتى لمثلة شابة تنقصها التجربة أن تؤدي هذا الأداء الكامل ، أجبنا بقوله :

ذلك يرجع في أغلب الأحيان إلى الموهبة الطبيعية ، لكنه يرجع بصفة خاصة إلى مالدنيا من جاسة صدق مرهفة .

وفي نهاية الدرس لحص تورتسوف النتائج التي وصلنا إليها فقال :

لقد قلت لكم ما أستطيع قوله — في الوقت الراهن — عما هي حاسة الصدق ، وعما هو التصنع الزائف ، وعما هو الشعور بالإيمان فوق

خشبة المسرح ، وتواجهنا الآن مسألة هامة ، هي كيف ننمى هذه المنحة الطبيعية الهامة وننظمها .

وستستحق لنا فرص عديدة لمعالجة هذا الأمر ، لأنه سوف يلازمنا في كل خطوة وكل مرحلة من مراحل عملنا ، سواء في بيوتنا أو على خشبة المسرح أو في أثناء التدريبات أو أمام الجمهور . لأن هذا الإحساس يجب أن ينفذ إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه المتفرج وسيطر عليه . ويجب أن يتم كل تمرين ، مهما صغر ، وسواء أكان تمرينا نفسيا أو تمرينا حركيا بإشراف هذا الإحساس وموافقته .

إن شغلنا الشاغل هو أن تتأكد من أن كل ما نفعل إنما يتجه إلى تنمية هذا الإحساس وتقويته . وإن هذه المهمة شاقة ، لأنه من الأسهل عليكم أن تكذبوا وأنتم واقفون على خشبة المسرح ، بدلا من أن تقولوا الصدق وتسيروا بمقتضاه . وستحتاجون إلى قدر كبير من الانتباه والتركيز لتتعاونوا على الإنماء الصحيح لإحساسكم بالصدق ولتحصنوه من كل ما يضر به .

لذلك أوصيكم بأن تتجنبوا التصنع وأن تتجنبوا محاولة القيام بما لم يصبح بعد في طاقتكم أن تقوموا به . وأن تتجنبوا بخافة كل ما يجري في طريق متافض لطريق الطبيعة والمنطق والدوق السليم . فهذه أمور تزدى إلى التلف والعنف والمبالغة والكذب .

وكلما كثر نفاذ هذه الأمور إلى ما تقومون به ضعف إحساسكم بالصدق ومن ثمة فتجنبوا عادة التزييف والتصنع ، ولا تدعوا الحشائش الطفيلية تنحق نبات الصدق الرقيق . يجب ألا تأخذكم رحمة في أن تقتلوا من نفوسكم كل ميل إلى التمثيل الآلى المبالغ فيه ودعواكم من التملصات والاختلاجات .

إن دأبكم على استبعاد هذه الزيادات التي لا طائل وراءها يرسى الأساس الراسخ لتلك العملية التي هي ما أعنيه وأقصده كلما سمعتموني أصيح بكم أن اتعلموا تسعين في المائة مما تفعلون !

الفصل التاسع

الذكرة الانفعالية

- ١ -

بدأنا عملنا اليوم بإعادة تمثيل المشهد الذى يظهر فيه الرجل المجنون . . . وكان ذلك مدعاة لسرورنا ، لأننا كنا قد انقطعنا من مدة عن القيام بتجارب . من هذا النوع .

ولقد مثلنا المشهد بحيرية متزايدة ، ولم يكن فى ذلك ما يدعو إلى العجب . لأن كلا منا كان قد تعلم ماذا يفعل فى هذا المشهد وكيف يفعله . وقد بلغ بنا اعتزازنا بأنفسنا أن داخلنا شيء من الزهر . وعندما أغافنا قانيا ألقينا بأنفسنا إلى الجملة المقابلة كما فعلنا فى المرة الأولى ، على أن الفرق بين ما فعلناه اليوم وما فعلناه من قبل . هو أننا كنا هذه المرة متأهين للبفاجاة . لجاء اندفاعنا الشامل أكثر دقة ، وكان تأثيره أقوى بمراحل . . .

وقد أعدت أنا ما كنت أفعله من قبل بالضبط ، فوجدت نفسى تحت المنضدة ، وإن كنت أمسك فى هذه المرة كتابا بدلا من منفذنة الجار ، . وكان هذا هو ما فعله الآخرون تقريبا ، فسوينا مثلا كانت قد اصطلمت . بدشا فى أول مرة ، مثلنا فيها هذا المشهد ، فسقطت من يدها وسادة بطريق الصدفة ، ولكنها اليوم لم تصطلم بدشا ، ومع ذلك فقد أسقطت الوسادة عامة حتى تصطر إلى التقاطها . .

وتصور أنت ما استولى علينا من دهشة عندما قال لنا كل من تورتسوف وزرهمانوف : إن تمثيلنا للمشهد هذه المرة كان مصطنعا ومتكلفا : وغاليا من الصدق ، فى حين أنه فيما سبق كان يتسم بالإخلاص والصدق .

والثلاثية — وقد شعرنا باليأس إزاء هذا النقد الذى لم نكن نتوقه ،
 وأخذنا نؤكد لها أننا كنا نشعر حقيقة بما كنا نفعل . وهنا قال المدير :
 لقد كنتم بالطبع تشعرون بشئ ما ، ولأنا كنتم أمواتا . ولكن ما هو
 ذلك الذى كنتم تشعرون به ؟ هذا هو المهم . فلنحاول توضيح الأمور .
 ولنقارن تمثيلكم لهذا القرن فى الماضى بتمثيلكم له اليوم .

لا يمكن أن يقول أحد إلا أنكم قد حافظتم على الخطوة المرسومة للشهد
 (الميزانين) ، كما حافظتم على جميع الحركات والأفعال الخارجية والترابط ،
 وكل صغيرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة . وقد فعلتم ذلك
 بدرجة من الدقة تدعو إلى الدهشة . بل إنه ليسهل على المرء أن يظن أنكم
 صوّزتم المشهد تصويراً فوتوغرافياً ، ومن ثم أقمت الدليل على أنكم تتمتعون
 بمقدرة فائقة على تذكر الجوانب الخارجى الحركى لأية مسرحية . .

ولكن هل كانت طريقة وقوفكم وتجمعكم هامة إلى هذا الحد ؟ إن
 ما كان يجرى فى نفوسكم أهم بكثير فى نظرى بوصنى متفرجا ، إذ أن
 المشاعر التى نستمدّها من تجاربنا الواقعية ، والتى ننقلها إلى أدوارنا هى التى
 تصفى الحياة على التمثيلية . بيد أنكم لم تظهروا ما يدل على إحساسكم بتلك
 المشاعر ؛ وكل تصوير للمشاعر من الخارج هو تصوير شكلى لا حياة فيه
 ولا جدوى منه ، لأن لم يكن منبعثا من داخل النفس ، وهذا هو سر
 الاختلاف بين أدائكم لهذا المشهد فى الماضى وأدائكم له اليوم ، فعندما
 اقترحت عليكم فكرة الجنون لأول مرة ، انصرفتم جميعا وبلا استثناء كل
 إلى مشكلة سلامته الشخصية ، وبعد ذلك فقط شرعتم تمثلون . وكانت تلك
 هى الطريقة المنطقية الصحيحة ، حيث جاءت التجربة الداخلية أولا ثم
 اتخذت بعد ذلك صورة خارجية . أما اليوم فقد حدث العكس — إذ بلغ
 رضاكم عن أنفسكم حدا جعلكم لا تفكرون إلا فى إعادة الجوانب
 الخارجية للتمرين واستنساخها . لقد كان يحجم عليكم فى المرة الأولى صمت

سطبق كصمت الموت ، أما اليوم فقد كنتم بتلكين بهجة وحماسة ، وكان كل منكم منهمكا يعد لكل شيء عدته : سونيا تعد وسادتها ، وقانيا يعد مصباحه ، وكوستيا يعد كتابا بدلا من منفعة السجائر .

وهنا قلت مبينا السبب : لقد نسي الرجل المشلول عن قطع الأثاث (الاكسوار) إحضار هذه المنفعة .

ويسألني المدير في شيء من السخرية : وهل كنت قد أعددتها مقدما ، في المرة الأولى ؟ وهل كنت تعلم أن قانيا سيصبح ويخفيكم ؟ عجيب جداً . كيف أمكنك اليوم أن تتنبأ بما جئتكم إلى ذلك الكتاب ؟ كان الواجب أن تقع يدك عليه مصادفة . وإنه لما يؤسف له أن حالة المصادفة هذه لم تتحقق في تمثيلكم اليوم . ثم هناك شيء آخر : إنكم في المرة الأولى لم تحولوا أنظاركم عن الباب الذي كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه ، أما اليوم فقد أحسستم في الحال بوطأة وجودنا ، فكان الذي يشغلكم هو معرفة ما سيخطفه تمثيلكم من أمر في نفوسنا ، فبدلاً من أن تحتثوا من المجنون كنتم تقومون باستعراض مهارتكم أمامنا . . . لقد اضطررتم في المرة الأولى إلى الحركة بدافع من مشاعركم الداخلية وبصيرتكم وتجربتكم الإنسانية ، أما الآن فكنتم تتحركون بطريقة تكاد تكون آلية . كنتم تعيدون القيام بتمرين ناجح ، بدلاً من خلق مشهد جديد حتى . وبدلاً من أن تستمدوا طاقتكم مما تبعه ذاكرتكم عن الحياة نفسها ، التجأتم إلى ما في أذهانكم من محفوظات مسرحية . إن الذي كان يحدث داخل نفوسكم في أول مرة كان ينتهي إلى فعل بطريقة طبيعية ، أما اليوم فقد كان هذا الفعل يتسم بالمبالغة والتهويل قصد إظهار براعتكم . . .

وما حدث لكم حدث للشباب الذي جاء ذات يوم يسأل د . ف . ف . صمولوف ، عما إذا كان يمكنه أم لا يمكنه أن يصبح مثلاً .

وكان جواب صمولوف للشباب : اخرج من هنا ثم عد وقل ما قلتها الآن مرة أخرى .

وخرج الشاب ثم عاد وكرر ما قاله في المرة الأولى ، لكنه لم يستطع أن يحس بنفس المشاعر التي كانت تتأجلجه من قبل .

ولكن لا ينبغي أن يعجبكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب ، ولا أن التوفيق لم يحالفكم اليوم ، فكل هذه أشياء تقابل الممثل عادة ، وسأشرح لكم السبب : إن الشيء غير المنتظر هو في كثير من الأحيان عامل من أقوى العوامل أثراً في العمل الإبداعي ، وقد كان هذا العامل متوفراً في أثناء تمثيلكم للتمرين أول مرة ، إذ كنتم قد تأثرتم تأثراً صادقاً بالفكرة التي غامرتكم وهي احتمال ظهور رجل مجنون ، أما في تمثيلكم المشهد اليوم فقد كان عامل المفاجأة قد بلى وبهت ، لأنكم كنتم تعلمون مقدماً بالامر كله ، كان كل شيء مألوفاً وواضحاً ، حتى الصورة الخارجية التي تصبون فيها أفعالكم ، فلم يبد لكم - والحالة هذه - أن الامر يستحق منكم أن تنظروا إلى المشهد برمته كأنه مشهد جديد ، وأن تتركوا قيادكم لانفعالاتكم ؛ إن وجود صورة خارجية للدور سبق لإعدادها شيء رهيب يغري الممثل ، وليس مما يدعو إلى الدهشة إذ أن يشعر مبتدئون مثلكم بوطأة هذا الإغراء ، ولا أن تحاولوا البرهنة في الوقت نفسه على تمتعكم بذاكرة قوية من حيث الحركة الخارجية . وأما الذاكرة الانفعالية فلم يظهر لها اليوم أي أثر فيكم .

وعندئذ طلبنا إليه أن يشرح لنا معنى هذا التعبير : الذاكرة الانفعالية فقال :
إن أفضل وسيلة لشرح ما أقصده بالذاكرة الانفعالية هي أن أقص عليكم القصة التالية ، وذلك كما فعل «ريبو» الذي كان أول من عرف هذا النوع من أنواع الذاكرة :

عزل المد اثنتين من المسافرين بالبحر فوق مجموعة من الصخور . وبعد إقناذهما قص كل منهما انطباعاته ؛ أما أحدهما فقد تذكر كل فعل صغير صدر عنه ؛ لقد تذكر كيف ذهب ، ولماذا وأين . وتذكر أين كان يصعد وأين كان يهبط . وأين كان يذهب إلى أعلى وأين كان يقفز إلى أسفل . أما

الرجل الآخر فلم تع ذاكرته شيئا عن المكان الذى كان فيه إطلاقا . لأنه لم يتذكر سوى الانفعالات التى غالجته . وكانت هذه الانفعالات بالترتيب التالى : السرور ثم التوجس ثم الخوف ثم الأمل ثم الشك . وأخيراً الملح .

ولقد كان ما حدث للرجل الثانى هو نفس ما حدث لكم عند تمثيلكم المشهد لأول مرة . إذ أستطيع أن أذكر بوضوح كيف داخلكم الاضطراب واتباعكم الملح عندما اقترحت عليكم فكرة المجنون .

لأنى أستطيع أن أتذكركم وقد سمرتم فى أماكنكم وأتم تحاولون التفكير فيما يمكن أن تفعلوا : بينما كان كل اتباعكم مركزاً على الهدف الوهمى القابع خلف الباب . وما كدتم تكيفون بين أنفسكم وبين الموقف حتى فاضت نفوسكم انفعالا حقيقيا وفلا حقيقيا .

فلو أنكم استطعتم - اليوم - أن تفعلوا ما فعله الرجل الثانى فى قصة ديو . وبالأحرى أن تبتعثوا كل المشاعر التى غامرتكم فى المرة الأولى . وأن تنصرفوا دون جهد ودون سيطرة من إرادتكم على أفعالكم بلو أنكم استطعتم ذلك لأمكننى أن أقول : إنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال .

ولكن ذلك لا يتحقق - لسوء الحظ - إلا فى القليل النادر . ولذا أجذنى مضطراً إلى التواضع فيما أطلب منكم تحقيقه . فأنا أعترف أنكم تستطيعون أن تبدعوا تمثيل المشهد وأن تدعوا خطته الخارجية تتولى ذمامكم ، ولكن يجب عليكم بعد ذلك أن تدعوا تلك اللحظة تذكركم بمشاعركم السابقة . وأن تستسلموا لتلك المشاعر بوصفها قوة هادئة فى الأجزاء المتبقية من المشهد . فإذا استطعتم ذلك لم يسعنى أن أقول : إن ذاكرتكم الانفعالية ممتازة . بل أمكننى أن أقول : إنها جيدة .

أما إذا اضطرت إلى المزيد من التواضع فى مطالبى فإنى أقول لكم : اكتبوا بتمثيل الإطار المادى للمشهد . حتى إن لم يسترجع لكم بمشاعركم السابقة وحتى إن لم تشعروا بما يدفعكم إلى النظر نظرة جديدة فى الظروف

التي تحيط بهذا المشهد . ولكنى أود عندئذ أن أراكم تستخدمون الطريقة النفسية الفنية لإدخال عناصر جديدة من شأنها أن تبعث الحياة في مشاعركم الحامدة .

فلذا وقمتم إلى ذلك كنت على استعداد للاعتراف بوجود ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية . أما اليوم فأنتم لم تثبتوا - حتى الآن - قدرتكم على اتباع أى من هذه البدائل الممكنة .

وهنا سألت المدير : « هل يعنى ذلك أننا لا نتمتع بذاكرة انفعالية على الإطلاق ؟ » .

ويجيبني تورتسوف بهدوء ، وهو يقف استعدادا لمغادرة قاعة الدرس :
« كلا . . . ليس هذا هو ما يجب أن تستخلصه من كلامي . . . وإلى الدرس القادم الذى سوف نقوم فيه ببعض الاختبارات . . . »

- ٢ -

كنت اليوم أول طالب يجتاز اختبار الذاكرة الانفعالية ، إذ سألني المدير : هل تذكر أنك أخبرتني ذات يوم بالآثر العظيم الذى خلفه في نفسك « موسكفين » عندما مر بيلدتك في أثناء قيامه بجولة مسرحية ؟ فهل يمكنك أن تسترجع تمثيله بتلك الصورة الحية القوية بحيث تنبثق فيك الآن وبعد ست سنوات ، موجة الحماسة والنشوة التي شعرت بها عندئذ ؟

فقلت أجبني : « قد لا تكون تلك المشاعر الآن في تلك القوة التي كانت لها في الماضي ، ولكنها لا زالت تهزني الآن بكل تأكيد . »

فسألني : « وهل هم من القوة بحيث تجعل الدم يتدفق إلى وجنتيك وتجعل قلبك يخفق بشدة ؟ »

« ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا . . »

وما الذى شعرت به - من الناحية النفسية أو الناحية الجسدية -
عندما تذكرت تلك الطريقة المؤلمة التى مات بها صديقك الحميم الذى
حدثنى عنه ؟

فأجبت :

إننى أحاول أن أتجنب هذه الذكرى لأنها تجعلنى أشعر باكتئاب عظيم .
ويقول المدير :

إن هذا النوع من الذاكرة الذى يملك تعيش من جديد تلك المشاعر
التي أتتبتك عن مشاهدتك لموسكفين وهو يمثل ، أو عند وفاة صديقك .
هو الذى نسميه «الذاكرة الانفعالية» . وكما أن ذاكرتك البصرية تستطيع
استحضار صور باطنية لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان .
فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفسك المشاعر التي خالجتك .
من قبل . وقد يبدو أن استذكار المشاعر هو فوق ما يستطيع ، وإذا
بإقراح أو فكرة أو شيء مألوف يبعثها فجأة من مكنها بكامل قوتها ؛ وقد
تعود تلك المشاعر أحيانا قوية كما كانت في الماضي ، وقد تعود أضعف مما كانت .
أحيانا أخرى ، كما قد تبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشكل مختلف .
نوعا ما .

وما دام لا يزال من الممكن أن تتضرع وجنائك أو أن يشحب وجهك .
حينما تستذكر تجربة مرت بك ، وما دمت لا تزال تحشى أن تستذكر حادثة
مؤلما معينا ، فإننا نستطيع أن نستنتج أنك تستمتع بذاكرة انفعالية ، ولكنك
ليست ذاكرة مدربة بالقدر الذى يجعلها تستطيع أن تخرج وحدها مظفرة من
ممركة مع الحالة المفتعلة التي تسمع لها بالاستيلاء عليك عند ظهورك على
خشبة المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورنسوف يميز بين الذاكرة الحسية ، التي تقوم على
تجارب حواسنا الخمس وبين الذاكرة الانفعالية ، وقال : إنه قد يتحدث من
حين إلى آخر عن الذاكرة الحسية والذاكرة الانفعالية باعتبار أنهما ذاكرتان

تسيران في خطين متوازيين ولا علاقة لإحدهما بالآخرى ، وأن هذا الوصف للعلاقة بينهما وصف مريح وإن لم يكن وصفاً علياً .

وإذ سنل تورسوف عن مدى استخدام الممثل لذاكرته الحسية وعن مدى الاختلاف في قيمة كل حاسة من الحواس الخمس قال :

لكي أجيب على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على حدة .

إن حاسة الإبصار هي أكثر الحواس الخمس قابلية للانطباعات . كما أن حاسة السمع أيضاً حاسة مرفهة إلى الدرجة القصوى . وهذا هو السبب في أن الانطباعات تتم بسرعة عن طريق عيوننا وآذاننا .

ومن الحقائق المعروفة جيداً أن بعض الرسامين ليسهم المقدرة على الرؤية البصرية الداخلية بقدر يتبع لهم تصوير وجوه أشخاص سبق لهم رؤيتهم وإن كان هؤلاء الأشخاص قد توفوا .

ويتمتع بعض الموسيقين بمقدرة مشابهة على استعادة الأصوات التي سمعوها إذ يستطيعون أن يعيدوا في أذهانهم عزف سيمفونية بأكملها بعد استماعهم إليها بقليل . وللممثلين مثل هذه المقدرة على تذكر المرميات والمسوحات ، وهم يستخدمون تلك المقدرة ليخترعوا في أنفسهم شتى الصور البصرية والسمعية لكي يستذكروها فيما بعد : مثال ذلك وجه شخص أو طريقة قميره أو تكوين جسمه أو مشيته ، أو عاداته الملازمة أو حركاته وصوته أو أسلوبه في النطق ، أو ملبسه أو خصائص الجنس : البشري الذي ينتمى إليه .

وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأشخاص ، ولا سيما الفنانين لا يستطيعون تذكر واستعادة الأشياء التي سمعوها أو رأوها بحسب ، بل إنهم يستطيعون أيضاً استعادة أشياء من صنع خيالهم لم يروها ولم يسمعوها من قبل . ويجب المثلون ذوو الذاكرة البصرية أن يروا ماذا يراد منهم فعله ، ومن ثم تستجيب مشاعرهم إلى ما يراد منهم بسهولة . هذا ، بينما يفضل آخرون كثيراً أن يسمعو نبرات صوت الشخص الذي يراد منهم تقليده . وأمثال هؤلاء

يكون الدافع الأول لمشاعرهم نابعا من ذاكرتهم السمعية .
ثم يسأل أحدهم : « وماذا عن الحواس الأخرى ؟ هل نحتاج إليها
كذلك ؟ » .

ويجيبه تورسوف : « إننا نحتاج إليها بالتأكيد ، وما عليك إلا أن تذكر
المشهد الأول من الفصل الثالث في مسرحية « إيفانوف » للكاتب تشيكوف ،
مشهد الشربين الثلاثة ، أو ذلك المشهد في مسرحية « سيدة الفندق » لجولدوني
الذى يتعين عليك فيه أن تصل إلى درجة الانتشاء أمام طبق من اللحم
المصنوع من الورق المقوى يفترض أن سيدة الفندق هى التى أعدته بنفسها
بما هو معروف عنها من مهارة فى الطهى : إنك مطالب أن تمثل ذلك المشهد
بحيث يسيل لعابك ولعابنا . ولكى يتم ذلك لا بد أن تنطوى نفسك على
ذكرى قوية للغاية لطعام شهى ، وإلا بالغت فى تمثيل المشهد ، ولم تتمكن
من إظهار الإحساس بأن الطعام الموضوع أمامك هو طعام معيل
للغاب فعلا .

وهنا وجهت سؤالاً للبدير فقلت : « متى نستخدم حاسة اللمس ؟ »
فأجابنى قائلا : « نستخدمها فى مشهد كالمشهد الذى نجمده فى مسرحية
« أوديب » . حيث يفقد الملك بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على
أبنائه . . . » .

إلا أن أكل المهارات الفنية تطوراً ونمواً ، لا يمكن مقارنتها بفض الطبيعة
فقد رأيت : - فى زهرة شبانى - الكثير من مشاهير الممثلين البارعين
فى صنعتهم ، والمتابعين لمدارس وبلاد مختلفة ، فلم يكن بينهم من يستطيع أن
يلبغ الذرى التى تستطيع الفطرة أو البهية الفنية الوصول إليها - البديهة
المنهنية بهدى الطبيعة . ولا ينبغي أن ننسى أن الكثير من الجوانب
الهامة فى طبيعتنا المعقدة غير معروفة لنا ، وأنها لا تخضع لقياد شعورنا
ووعينا ، وإنما الطبيعة وحدها هى التى تستطيع الوصول إلى تلك الجوانب .

فإن لم نستطع الفوز بمعونة الطبيعة وجب علينا أن نقنع بسيطرة جزئية على جهازنا الإبداعي المقعد .

وبالرغم من أن حواس الشم والذوق واللمس حواس مفيدة ، بل مهمة أحيانا فيما يتصل بفننا ، فإن دور تلك الحواس لا يعدو أن يكون دوراً مساعداً قاصراً على تنبيه ذاكرتنا الانفعالية .

- ٣ -

توقفت دروس المدير مؤقتاً لسفره في جولة مسرحية . وقد انصرف اهتمامنا في الوقت الحاضر إلى الرقص والألعاب الرياضية والسلاح وطريقة التنطق والإلقاء . ولكن حدث لي في هذه الأثناء شيء هام يلقي ضوءاً عظيماً على الموضوع الذي ندرسه ، وبالأحرى الذاكرة الانفعالية .

منذ أيام قلائل كنت متوجهاً إلى منزلي بصحبة بول ، فإذا بنا نرى جمعاً غفيراً من الناس في أحد الشوارع الكبيرة ، ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التي تقع في الشارع ، فقد شققت لنفسي طريقاً بين الصفوف المتراسة حتى وصلت إلى مركز الجمع المحتشد ، فإذا أنا أمام منظر رهيب : رأيت شيخاً رث الثياب ملقياً على الأرض وقد تحطم فكاه وبزت كتفاه ذراعاه . كان وجهه بشماً ، وكانت أسنانه الصفراء بارزة من خلال شاربهِ المملطع بالدماء . وكانت لإحدى المركبات تجثم على العنقبة المسكينه ، في حين أخذ سائق المركبة يصب بمفاتيح المحرك ليبين للناس ما بالمحرك من خلل وليبرهن على براعته . بينما جاء من صيدلية قريبة من مكان الحادث رجل يرتدى ملابس بيضاء ويضع على كتفيه معطفاً ، وانحنى ليمسح - في غير أكثرات - أنف الميت بقطعة من القطن كان يصب عليها بين الفينة والفينة سائلاً من زوجة في يده . وعلى مسافة غير بعيدة منا كان بعض الصبية يلعبون فإذا بواحد منهم يعثر على قطعة من العظم كانت قد انفصلت من يد

الشيخ المسكين ، ولما كان الصبي لا يدري ماذا يفعل بها فقد رماها في برميل القاذورات . وأجهشت إحدى النساء بالبكاء ، أما باقي أفراد الجمهور فكانوا يتطلعون في فضول وقلة اكترات .

وقد خلقت هذه الصورة أثراً عميقاً في نفسى ، وراعى ذلك التناقض الهائل بين هذه المأساة الجاثمة فوق الأرض ، وبين تلك السماء ذات الزرقة الهشافة التى لم يكن يعكس صفاءها سحابة واحدة . وانصرفت مكتئباً . ولم أستطع التخلص من ذلك المزاج المكتئب الذى أورثنى إياه هذا الحادث إلا بعد مرور وقت طویل . وفى الليل استيقظت من نوت ، فإذا بالصورة البصرية للحادث فى ذاكرتى أكثر هولاً من رؤية الحادث نفسه . ولعل السبب فى هذا أن كل شيء يبدو أشد رهبة فى الليل . . ولكنى أرجعت الأمر إلى ذاكرتى الانفعالية ومالمها من مقدرة على تعميق الآثار التى تنطبع فى نفوسنا . .

وبعد أيام قلائل مررت بمكان الحادث فإذا بى أتوقف - رغم إرادتى - لاستعيد فى ذاكرتى ما حدث هناك من زمن قريب . لقد كانت آثار الحادث كلها قد امحيت ، وكأن لم يقع فى هذا العالم شيء اللهم إلا أن نفساً إنسانية واحدة قد فارقت ، وعلى أى حال فسوف تدفع نفقة صغيرة لعائلة الفقيد ، فتطمئن نفوس الجميع إلى أن العدالة قد تمهقت ، وكان هذا يكنى ليعتبر الناس أن كل شيء على مايرام ! فى حين أن زوجة الرجل وأطفاله ربما كانوا يتضورون جوعاً .

وبينا أنا أفكر على هذا النحو بدا لى أن ذكرى الحادث أخذت تنبذل فى نفسى وتتحول وتتخذ صورة جديدة ، لقد كانت تلك الذكرى أول الأمر شيئاً لاجاً وطبيعياً ، بكل ما يحيط بها من تفاصيل مادية بشعة ، كالنكاح المحطم والنراعين المبتورين ، والأطفال الذين يلعبون فى سبال من السماء . أما الآن فقد كنت متأثراً بذكرى ذلك الحادث كما وقع بمخافيره ، ولكن

بطريقة مختلفة ، فلقد شعرت بما يفهم نفسى لجأه سخطا على قسوة الإنسان وعدم اكترائه وانتقاره إلى الإنصاف .

لأنه لم يمض على وقوع الحادث إلا أسبوع واحد فقط . وقد مررت بمكانه اليوم وأنا فى طريقى إلى المدرسة ، فتوقفت بضغ لحظات لأفكر فيما حدث : لقد كان الثلج فى ذلك اليوم فى مثل يياضه الآن . . . وتلك هى الحياة ثم تذكرت الجسد الملقى على الأرض . . . وذلك هو الموت . وتذكرت سيل الدماء . . . وذلك هو صيب خطايا الإنسان . وأينما كنت أتجه بنظرى من حولى كنت أرى السماء والشمس والطبيعة كلها فى ثباين باسم مشرق وتلك هى الأبدية وهامى ذى سيارات الآتويس تسير فى طريقها ، ممتلئة بالركاب ، تمثل الأجيال المتعاقبة فى طريقها إلى المصير المجهول . . . وهكذا أصبحت الصورة كلها — تلك الصورة التى كانت رهيبة ومفرعة ، أصبحت الآن صورة جليظة مبيبة . .

- ٤ -

لقد تهبت اليوم بمحض الصدفة إلى ظاهرة غريبة ، وذلك أننى عندما أعود بذكرتى إلى الحادث السابق أجد أن المركبة هى التى من شأنها الآن السيطرة على الصورة كلها ، بيد أن تلك المركبة ليست هى مركبة الحادث الأخير ، وإنما هى مركبة ترتبط فى ذاكرتى بتجربة شخصية وقعت لى قبل ذلك . فى الحريف الماضى حدث أن كنت عائداً من إحدى الضواحي إلى المدينة فى ساعة متأخرة من المساء بآخر مركبة ترولى عامة . وبينما المركبة تمر بحقل مهجور إذا هى تخرج عن القضيب ، مما دعا الركاب جميعا إلى بذل جهودهم لإعادتها إلى مكانها . وكما كانت المركبة تبدو ضخمة وثقيلة فى ذلك الوقت ، وكما كنا نحن ضعافا ولا أهمية لنا بالقياس لـإليها .

ترى لماذا كانت هذه الذكرى الانفعالية القديمة أقوى وأعق من الفكرة

القريبة ؟ ثم ها كم ظاهرة أخرى : عندما أبدأ في التفكير في الشحاذ العجوز الملقى على الأرض ، وقد انحنى فوقه الصيدلى ، أجد ذا كرتى تتحول إلى حادث آخر مختلف وقع منذ زمن بعيد . وذلك أننى صادفت يوماً رجلاً إيطالياً وقد انحنى على حمار ميث فى جانب من الطريق ، وهو يبكى ويحاول أن يدفع بقشرة برتقالة فى فم الحمار . ويبدو لى أن هذا المشهد قد أثر فى مشاعرى أكثر بما أثر موت الشحاذ ، فقد ظل دفيناً فى أغوار بعيدة من ذا كرتى ، وأعتقد أننى لو مثلت يوماً حادث موت الشحاذ على المسرح ، فسوف أستمد مادى الانفعالية من مشهد الرجل الإيطالى الذى كان يبكى على حمارة ، وليس من ذكرىأتى عن مأساة الشحاذ العجوز .

ترى ما السبب فى ذلك ؟

- ٥ -

استأنف المدير دروسه اليوم ، فأخبرته بالأطوار التى مرت بها المشاعر التى أثارها فى نفسى حادثة الشحاذ ، وقد أثنى على لما أتمتع به من قوة الملاحظة ، ثم قال :

إن هذا مثل رائع لما يجرى بالفعل فى نفوسنا ، فقد رأى كل منا كثيراً من الحوادث ، ولكن ذا كرتنا تعى منها مميزات البارزة دون تفصيلاتها . ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى حسية واحدة مركزة ، أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها ، لأنها نوع من مركب الذكرى على نطاق كبير ، وهى لهذا السبب أصنى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها .

إن الزمن مصفاة رائعة لما تبعه ذا كرتنا من مشاعر — وهذا فضلاً عن

كونه فنانا عظيما ، وهو لا ينفق ذكرياتنا لحسب ، بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعي المؤلم نفسها فيجعلها شعرا .

وهنا يعترض أحد الطالبة قائلا : وبمع ذلك فإن عظماء الشعراء والفنانين يستمدون وحيهم من الطبيعة .

ويقول له المدير : هذا صحيح . بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويراً فترغافيا ، بل يمر إلتاجهم الفني خلال شخصياتهم ، فتتصاف إلى ماتقدمه الطبيعة لم مواد حية مستمدة مما تخزنه نفوسهم من ذكريات انفعالية .

ولقد كان شكسبير يستعير في الكثير من الأحيان أبطاله وشخصياته الشريرة كشخصية « ياجو » مثلا من قصص لمؤلفين آخرين ، ثم يضوع منها شخصيات حية بأن يضيف إلى صورها مادة من ذكرياته الانفعالية المتبلورة لأن الزمن كان قد زاد انطباعاته إضاحا ، وأضفى عليها من الشاعرية ما حولها إلى مادة رائعة للشخصيات التي يخلقها .

وعندما أخبرت تورسوف بما يحدث من حلول شخصيات وأشياء محل غيرها في ذكرياتي قال لي :

ليس في ذلك ما يدعو إلى الدهشة ، إذ ليس في وسعك أن تتوقع إمكان استخدام ذكرياتك الحسية بالطريقة التي تستخدم بها الكتب في مكتبتك .

هل يمكنك أن تصور لنفسك حقيقة ذاكرتنا الانفعالية وماذا تشبه ؟ تخيل عدداً من المنازل ، بكل منها عدد كبير من الغرف ، وفي كل غرفة عدد لا يحصى من الدواليب والأرفف والصناديق ، وفي واحد من تلك الصناديق خزانة صغيرة . فلئن كان من السهل العثور على منزل معين ثم على حجرة معينة ودولاب معين بذلك المنزل ، كان العثور على الصندوق المحتوي للخزانة أمراً أشد صعوبة . إذ أين هي العين الثاقبة ، التي يمكنها العثور على الخزانة

الصغيرة التي تدرجت يوماً ما على الأرض ، وانتمعت لحظة ثم اختفت عز الانظار ؟ إن الحظ وحده هو الذى يستطيع العثور عليها ثانية .

وتستطيع أن تقول ، نفس الشيء عن مكنونات ذا كرتك التي تحتوي على جميع هذه الأقسام الرئيسية والفرعية ، تلك الأقسام التي يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من البعض الآخر . والمشكلة هي في استعادة الانفعال الذى يكون قد مرق كالشهاب ذات مرة ، فإذا هو بقى بالقرب من سطح الكرة وعاد إليك أدراجه ، فلك أن تحمد حظك ، ولكن لا تترك دائماً إلى استعادة الانفعال نفسه ؛ إذ قد يحل محل غداً شيء مختلف عنه تمام الاختلاف ، فاحمد الله على ذلك ولا تتوقع عودة الانفعال الآخر . وإذا تعلمت كيف تفتح آفاق نفسك لهذه الذكريات العائدة فسوف تكون تلك الذكريات أقدر على تحريك مشاعرك المرة بعد المرة ، وسوف تغدو نفسك بالتالى أكثر استجابة ، وسوف تنفعل بحرارة متجددة لأجزاء من دورك كانت قد فقدت هالها من تأثير بسبب تكرار تملأها .

وعندما تكون ردود فعل الممثل أكثر قوة أمكن ظهور الإلهام . ولكن لا تقصوا وقتكم في البحث عن الإلهام الذى يكون قد صادفكم ذات مرة ، إذ لا يمكن استعادة الإلهام كما لا يمكن استعادة الأمل الدابر أو استعادة الطفولة أو استعادة الحب الأول . فركزوا جهودكم في خلق إلهام جديد لكل يوم جديد ، وليس ثمة ما يدعوكم إلى الظن بأنسيكون أفضل جودة من إلهام الأمل . صحيح أنه قد لا يساوى إلهام الأمل تألقاً ، ولكن تكون لكم ميزة امتلاكه اليوم ، وقد انبعث بطريقة طبيعية من أعماق نفوسكم ليشمل فيكم جذوة الخلق . ثم من ذا الذى يستطيع أن يقرر أى لحظة من لحظات الإلهام الحقيقي أفضل من غيرها ؟ لأنها جميعاً لحظات رائعة ، وكل منها يكون رائعاً بطريقته الخاصة ، إذا لم يكن ذلك إلا بسبب أنها لحظات « ملهمة » .

وقد أبى تورسوف ، عندما حاولت أن أستدرجه إلى القول بأنه منذ كانت جرائم الإلهام هذه كامنة فينا ولا تفد إلينا من الخارج ، فيجب علينا أن نستنتج أن الإلهام أولى أن يكون أمراً ثانوياً من أن يكون شيئاً أصيلاً أساسياً أبى أن يوافقني على ذلك ، وقال :

لست أدري . إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصي ، وفضلاً عن ذلك فإنني أعتقد أنه لا ينبغي أن نحاول القضاء على ذلك الإلهام الذي اعتدنا أن نلطف به لحظتنا الملهمة ؛ إن الإلهام جميل في ذاته ، وهو محرك عظيم لقوانا الإبداعية الخلاقة .

ولكنني لم أشأ أن أترك الأمر ينتهي عند هذا الحد ، فسألته عما إذا لم يكن كل ما نشعر به ونحن على خشبة المسرح « ذا أصل ثانوي » ، وكان هذا هو نص سؤالي :

« هل من المسلم به أننا تلتابنا مشاعر لم نعتدها من قبل أبداً ، ونحن وقوف على خشبة المسرح ؟ وأود أن أعرف أيضاً إن كان يحسن أولاً لا يحسن أن نتألمنا ونحن على المنصة مشاعر جديدة لم يسبق لنا الإحساس بها في واقع الحياة ؟ »

فقال يميني : « ذلك يتوقف على نوع المشاعر . ولنفرض أنك تمثل المشهد الأخير من مسرحية « هاملت » ، وهو المشهد الذي تهجم فيه والسيوف في يدك على زميلك بول الذي يقوم بدور الملك ، فإذا بك فجأة ، ولأول مرة في حياتك ، تحتاجك شهوة عارمة لإراقة الدماء ، أفلا ترى معي أنه بالرغم من أن سيفك سلاح ناب من ذلك النوع المستعمل في المسارح ، ولا يمكن أن يسيل دم أحد ، فإن ذلك قد يؤدي إلى نشوب معركة رهبة يتعين إزادها لإزالة الستار ؟ فهل تظن أنه يحسن بالممثل أن يستسلم لمثل هذه الانفعالات التلقائية ؟ »

فأسأله : وهل يعنى ذلك أنه يجب تجنب هذه الانفعالات دائماً ؟

فقال تورسوف : بالعكس ، لأنها انفعالات مستحبة للغاية ، إلا أن هذه الانفعالات المباشرة التى تفيض حياة ونشاطاً لا تظهر على خشبة المسرح بالطريقة التى تظن ، فهى لا تبق لغترات طويلة ، بل لأنها لا تبق حتى خلال فصل واحد ، إذ أنها تمر كالبرق الخاطف فى فترات قصيرة ولحظات متفرقة ، ونحن نرحب بها أيما ترحيب فى صورتها هذه ، ولا يسعنا إلا أن نأمل فى ظهورها كثيراً لتزيد فى صدق مشاعرنا — ذلك الصدق الذى هو عنصر من أكثر عناصر العمل الإبداعى قيمة ، لأن سمة المفاجأة التى تتسم بها هذه الانفجارات التلقائية من انفجارات الشعور قوة محركة لا تقاوم .

ثم زاد على قوله التحذير التالى :

« إن الشيء المؤسف فى هذه الانفعالات هو أننا لا نستطيع أن نسيطر عليها ، بل هى التى تسيطر علينا . ولذا فنحن لا نملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة ونقول :

إذا بدا لها أن تظهر فلندعها تظهر . وليس لنا إلا أن نأمل أن تعزز الدور الذى نقوم به بدلاً من أن تتعارض معه : وليس من شك فى أن تدفق سيل من المشاعر المفاجئة المنبثقة من العقل الباطن شئ شديد الإغراء ، لأنه الشئ الذى نتوق إليه ، كما أنه مظهر طيب من مظاهر الإبداع والخلق فى فنان . ولكن ليس معنى ذلك أنه يحق لكم بأى وجه من الوجوه أن تنفضوا من قيمة المشاعر المعادة ، المستمدة من الذاكرة الانفعالية ، بل ينبغى — على العكس — أن تعنوا بها كل العناية لأنها الوسيلة الوحيدة التى تيسر لكم استهواء الإلهام بالدرجة التى تريدونها .

واسمحوا لى أن أذكركم بمبدئنا الأساسى : وهو أننا نصل إلى العقل الباطن عن طريق العقل الواعى . .

وثمة سبب آخر ينبغي لكم بموجبه أن تعتزوا بتلك المشاعر المعادة ، ذلك أن الفنان لا يخلق دوره من أول شيء يخطر على باله ، بل هو يتنخل من بين ذكرياته ، ويتقى من بين تجاربه الحية تلك الإذكريات وهذه التجارب التي تسويه أعظم الاستواء ، وهو ينشئ روح الشخصية التي يصورها من المشاعر التي تكون أعز لديه من مشاعر حياته اليومية العادية . فهل يمكنكم أن تصوروا حقلا للإلهام أغنى من هذا الحقل ؟ إن الفنان يأخذ أفضل ما في نفسه ويحمله معه إلى خشبة المسرح . وقد تختلف الصور والأشكال باختلاف المسرحية ومقتضياتها إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية تبقى حية ولا يمكن إبدال أى شيء آخر بها

وهندئذ قاطعه جريشا قائلا : هل نغنى أننا يجب أن نستخدم مشاعرنا القديمة نفسها في كل دور أيا كان نوعه ، ابتداء من دور « هاملت » إلى دور « سكر » في مسرحية « العصفور الأزرق » .

ويجيبه تورسوف : وهل باستطاعتنا أن نفعل شيئا آخر ؟ هل تتوقع .. أن يخترع الممثل شق ألوان المشاعر الجديدة ، أو أن يخترع روحا جديدة لكل دور يقوم بمثله ؟ ولم روحا يضطر حينئذ إلى اختزانها ؟ هل يمكن للممثل أن ينتزع روحه ذاتها . ويخل محلها روحا يستأجرها بوصفها أكلة . ملائمة للوزمين ؟ وأنى له أن يحصل على روح أخرى ؟ يمكنك أن تقرض الملابس ، كما يمكنك أن تقرض ساعة أو أشياء من كل صنف ، ولكنك لا تستطيع أن تقرض المشاعر من شخص آخر ، إذ أن مشاعري هي مشاعري أنا وحدي ولا يشاركني فيها أحد ، كما أن مشاعرك هي مشاعرك أنت . ويستطيع الممثل أن يفهم دورا ما ، وأن يلائم بين عواطفه وعواطف الشخصية التي يصورها ، وأن يضع نفسه في مكانها حتى يتمكن من التصرف بالطريقة التي تتصرف بها هذه الشخصية ، وهذا من شأنه أن يخلق في نفس الممثل مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية . بيد أن هذه المشاعر

يستغل ملكا الممثل نفسه وليس ملكا للشخصية التي خلقها المؤلف .

لا تنس نفسك أبدا وأنت على منصة المسرح . ولتكن أفلاك منبهة دائما من شخصيتك أنت بوصفك فنانا ، إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبدا . واللحظة التي تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هي اللحظة التي تحيد فيها عن الحياة في دورك حياة حقة ، ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه . ولذلك فهما مثلت ومهما أسند إليك من أدوار ، فلا ينبغي أبدا أن تسمح لنفسك بأى استثناء للقاعدة التي تقضى باستخدامك مشاعرك أنت ، إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها لأنك تحرمها روحا إنسانية نابضة هي المنبع الحقيقي لحياة الدور .

ولكن جريشا لم يستطع الاقتناع بأننا يجب أن نمثل أنفسنا دائما . فقال المدير موكدا وجهه نظره : « ذلك هو الشيء نفسه الذى يجب أن نفعله . يجب أن تمثل نفسك دائما أبدا وأنت على المنصة ، بيد أنك تمثل نفسك ، بعد أن تعد لدورك عددا كبيرا من مختلف الأهداف المرتبطة ارتباطا وثيقا ، فى الظروف المعينة التي تفرض المسرحية قيامها ، والتي تكون قد انصهرت فى بوتقة ذاكرتك الانفعالية ، وهذه هي أفضل مادة للخلق والإبداع الداخلى ، بل هي المادة الوحيدة لعملية هذا الخلق ، فاستخدمها ولا تلجأ فى هذا الشأن إلى أى مصدر آخر . »

ولما فرغ المدير من كلامه لم يكن جريشا قد اقتنع بعد ، فقال : « ولكن قد يستحيل على الأرجح أن تحتوى نفسى على كل المشاعر اللازمة لجميع الأدوار فى العالم . »

وهنا أخذ تورتسوف يشرح وجهة نظره قائلا : « إن الأدوار التي لا تتمك بالمشاعر الملائمة لها هي الأدوار التي لن تحسن تمثيلها أبدا ، فلا بد إذن أن تستبعدا من قائمة أدوارك . إن الممثلين لا ينقسمون أساسا إلى

نماذج تحددها جسامهم ، بل الذى يحدد هذه الفروق بينهم هو سجاياهم الداخلية .

ولما سألتا تورنسوف كيف يستطيع شخص واحد أن يكون شخصيتين متباينتين تبانيا شاسعا قال :

« يجب أن يكون معلوما قبل كل شيء ، أن الممثل ليس إما كذا وإما كذا من الشخصيات المختلفة ، بل إن لشخصه هو بالذات شخصيته الداخلية وشخصيته الخارجية التى تطورت كل منهما إما تطورا واضحا لا خفاء فيه ولما تطورا مبهما تم بطريقة خافية .

وقد لا تطوى طبيعته هو على ندالة إحدى الشخصيات المسرحية أو نبالة إحدى الشخصيات الأخرى ، إلا أن بذور هاتين الخلتين موجودة فى نفسه لاتنا نحمل فى أنفسنا عناصر الخصائص الإنسانية كلها - الحيرة منها والشريرة . ويبقى أن يستخدم الممثل قوته ووسائل صناعته ، ليكتشف بالطرق الطبيعية تلك العناصر التى لا بد له من تطويرها حتى تصلح لدخولها فى دوره . وهذه الطريقة تصبح روح الشخصية التى يصورها مزيجا من العناصر الحية التى تتكون منها شخصيته هو .

أول ما ينبغى أن توجهوا إليه اهتمامكم ، هو الاهتمام إلى الوسائل التى تتيح لكم الإفادة مما تخزنه نفوسكم من مادة انفعالية ، وأن تهتموا بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفيلة بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التى تبرز فيها النفوس والأخلاق والمشاعر والانفعالات الإنسانية بغية استخدامها فى أدواركم .

وهنا سأله أحدكم : « وأين يمكننا العثور على تلك الوسائل والطرق ؟ »
ويجيبه المدير بقوله : « تعلموا أولا وقبل كل شيء أن تستخدموا ذاكرتكم الانفعالية . »

فيسأله ثانية . « كيف ؟ »

فيقول له : « بالاستعانة بمدد من المثيرات الداخلية والخارجية ، إلا أن هذه مسألة معقدة ، ولذا فسنطرحها على بساط البحث في المرة القادمة . »

— ٦ —

تلقينا الدرس اليوم فوق المنصة والستار مسدل . وكان المفروض أننا في « شقة ماريما » ، ولكننا لم نستطع التعرف على معالم هذه الشقة ، إذ كانت حجرة الطعام حيث كان يجب أن تكون حجرة الجلوس ، أما حجرة الطعام السابقة فقد صارت حجرة نوم ، وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص ، وما كاد الطلبة يفيقون من دهمتهم حتى رفعوا عقائرهم مطالبين بإعادة المنظر القديم ، لأن المنظر الجديد كان يدخل الكتابة على نفوسهم . ولا يستطيعون العمل فيه .

فقال المدير : « آسف . إذ ليس من الممكن عمل شيء بهذا الصدد فاقصد احتاجوا إلى الأثاث الآخر في مسرحية تقدم حالياً ، فأعطونا بدلاً منه ما أمكنهم الاستغناء عنه ، وأعدوا لنا ما نحتاج إليه بأفضل ما في وسعهم . فإذا لم يكن المنظر يروقكم بحالته الراهنة ، أمكنكم أن تدخلوا عليه ما يعين لكم من تعديلات لتجملوه أكثر ملاءمة . »

وكان هذا الكلام إنيذاًنا بابتداء حركة عامة ، سرعان ما انقلب المكان بعدها رأساً على عقب .

وهنا صاح بنا المدير قائلاً : قفوا ! حدثوني عن الذكريات الحسية التي تثيرها في نفوسكم كل هذه الفوضى .

فقال يقول الذي كان يقوم بدور المشرف على أعمال التخطيط : « إنها تذكرني بما يحدث عند وقوع زلزال ، إذ يحرك التناوب قطع الأثاث من مكان لآخر بهذه الطريقة . »

وقالت سونيا: « لا أدري كيف أعبر عن شعوري ، إلا أن ، أأرا ،
 جعلنى أفكر بطريقة ما فيما يحدث عند طلاء أرضية المنزل . »
 وأخذت الملاحظات ترى بعد ذلك ونحن مشغولون بإعادة ترتيب
 الآثار ، وكان كل منا يحاول التعبير عن الحالة النفسية التي يثيرها في ذاكرته .
 الانفعالية لجميع الأشياء في الحجرة بطريقة أو بأخرى . وأخيراً استطعنا
 أن نرتب قطع الآثار بشكل مقبول ، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة .
 وعندما أتى علينا المدير درساً في فن الإضاءة وفي المؤثرات الصوتية .
 لقد أضى المسرح أولاً إضاءة تعبر عن يوم شمس مشرق ، فعمرت
 البهجة نفوسنا ، وكنا نسمع من بعيد سيمفونية من الأصوات تختلط فيها
 أبواق السيارات بأجرام المركبات العامة وصفارات المصانع والضوضاء
 المنبعثة من آلة بعيدة ، وبالأحرى جميع الأصوات التي نسمعها في المدينة
 بالنهار . »

ثم أخذت الاضواء تقظ بالتدريج ، فأصبح الجو هادئاً لطيفاً ، وإن كان
 حزيناً بعض الشيء . وإذا بنا نشعر بميل إلى التأمل وبثقل يأخذ جفوننا ،
 ولجأة هبت ربيع قوية تلتها عاصفة ، فراحت النواقد تصطك بينما الريح تعوى
 وتصفر . أكانت تلك حبات المطر أم أجزاء من الثلج المتطاير تقرع زجاج
 النافذة بانتظام ؟ لقد كان صوتاً يبعث الكآبة في النفس — ثم تلاشت ضوضاء
 الشارع ، وأخذت ساعة ترسل دقاتها بصوت مرتفع من الحجرة المجاورة ،
 وبدأ شخص يعرف على اليانوبقوة عظيمة في البداية ، ثم بأسلوب أكثر هدوءاً
 وأكثر حزناً . وكانت الأصوات المنبعثة من المدخنة تزيد من وطأة الحزن .
 الذي نشعر به . ثم أضيئت الأنوار لجلول المساء وتوقف العزف على البيانو .
 ومن بعيد تنهى إلينا صوت ساعة تدق معلنة الثانية عشرة — منتصف الليل —
 وساد الصمت . وراح جرد يقضم أرضية الحجرة ، ومن وقت لآخر كنا
 نسمع صوت نغير سيارة أو صفارة قطار . وأخيراً توقفت جميع الأصوات .
 وأصبح الصمت والظلام مطبقين . وإن هي إلا لحظات حتى أعلنت الظلال

الرمادية انبثاق الفجر ، وعندما تسرب أول شعاع من أشعة الشمس إلى أرضية الحجر أحسست كأن كابوسا قد انزاح عن صدرى .

وكان قائما أكثرنا تحمسا لهذه المؤثرات الضوئية والصوتية فهتف قائلا :
« لقد كان ما رأينا وما سمعنا أفضل مما يحدث في واقع الحياة »

وأضاف بول : « في الحياة تحدث هذه التغيرات ببطء وبالتدريج بحيث يستحيل عليك أن تتنبه إلى الأجواء المختلفة . ولكن عندما تضغط أربعاً وعشرين ساعة في دقائق قليلة فإنك تشعر بكل ما لتدرجات الضوء المختلفة من تأثير .

وعندئذ قال المدير : « إن للأجواء - كما لاحظتم - تأثيراً كبيراً على مشاعرهم وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق في واقع الحياة . وجميع هذه الوسائل والمؤثرات تصبح بين يدي المخرج الموهوب أدوات إبداعية وفنية .

وعندما يكون الجانب الخارجى أو المادى في إخراج مسرحية من المسرحيات مرتبطاً بحياة الممثلين النفسية ارتباطاً داخلياً وثيقاً ، فإن هذا الجانب يصبح ذا قيمة أكبر من قيمته في واقع الحياة ، وإذا هو أوفى بمقتضيات المسرحية وأوجد المزاج النفسى المطلوب فإنه يساعد الممثل على تكوين الجانب الداخلى لدوره ويؤثر في حالته النفسية كلها وفي متمدته على الإحساس جميعاً . ويصبح المنظر في هذه الظروف حافزاً أكيداً لانفعالاتها ، ومن ثم فإذا كان على إحدى الممثلات أن تقوم بدور « مارجرى » وهى تمرض لإغراء الشيطان في أثناء صلاتها ، وجب على المخرج أن يمنحها بالوسائل التى تعينها على الإحساس بأنها موجودة فى كنيسة ، الأمر الذى يساعدها على الإحساس بدورها .

« أما الممثل الذى يقوم بدور « لاجرنت » وهو فى السجن ، فيجب أن يخلق له المخرج الجو الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى . »

وإذا فرغ تورسوف من كلامه سأله بول : وماذا يحدث عندما يظن المخرج منظرأ بديعاً ولكنه بالرغم من ذلك لا يلائم المقتضيات الداخلية للمسرحية ؟

ورجيه تورسوف : هذا ما يحدث في كثير من الأحيان لسوء الحظ وتكون نتيجة سيئة دائماً ، لأن خطأ المخرج يتجه بالممثلين اتجاها عاطفيا وقيم حاجزا بينهم وبين أدوارهم .

وهنا يسأله أحد الزملاء : وماذا يحدث لو كان الجانب الخارجى أو المادى فى الإخراج رديئاً جداً ؟

ورجيه تورسوف : تكون النتيجة أسوأ بكثير ، إذ يعطى الفنانون الذين يعملون مع المخرج خلف الكواليس مؤثراً يتعارض تمام التعارض مع المؤثر المطلوب ، فبدلاً من أن يشدوا انتباه الممثلين إلى النص ، ينفرونهم مما حولهم على النص ، ويدفعون بهم إلى المتفرجين الجالسين وراء الأضواء الأرضية فيصيحون تحت رحمتهم . ومن ثم فإن الجانب المادى أو الخارجى لأى مسرحية سلاح ذو حدين فى يد المخرج ، يمكن أن يفيد ويمكن أن يضر على السواء ..

ثم استطرد المدير قائلاً : والآن سأطرح عليكم المشكلة الآتية : هل يمكن كل منظر جيد المثل وينشط ذاكرته الانفعالية ؟ تصوروا مثلاً منظرًا جميلًا صممه فنان ذو موهبة كبيرة فى استخدام الألوان والخطوط والمنظور لأنك لو نظرت إليه من قاعة المتفرجين لحيل إليك أنه حقيقة واقعة ، أما إذا اقتربت منه زال عنك الوهم ، وضاق به صدرك ، فلماذا يحدث ذلك ؟ يحدث ذلك لأنه لا قيمة فى المسرح لمنظر يقام طبقاً لوجمة نظر الرسام ، أى يبعدان اثنين بدلاً من ثلاثة أبعاد ، وبهذا يكون له عرض وارتفاع ولكن لا يكون له عمق ، ومن غير العمق يصبح المنظر عديم الحياة من حيث صلته بخشبة المسرح .

وأتمّ تعلون - من واقع تجربتكم الخاصة - الشعور الذى تحدّثه
اللمحة العادية الخاوية فى نفس الممثل ، وتعلون كم يصعب تركيز الانتباه فيها
وكم يصيح تمثيل مجرد مشهد بسيط أو تمرين قصير أمرا شاقا .

وما عليكم إلا أن تحاولوا الوقوف فى مساحة عارية كتلك ، وأن
تمثلوا فيها دور هاملت أو عطيل أو مكبث ، لتدركوا صعوبة التمثيل من
غير الاستعانة بالخروج وبخطّة تنظم الحركة ، وبدون قطع الأثاث التى يمكنكم
الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التحرك نحوها أو التجمع حولها ، وذلك
لأن كل موقف من المواقف التى يعدها لكم المخرج ، يساعد فى إعطاء صورة
خارجية تشكيلية لمزاجكم النفسى الداخلى ، ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى
ذلك البعد الثالث ، وبالأحرى إلى عمق الصورة التى نستطيع فيها أن نتحرك
وأن نميش وأن نمثل .

- ٧ -

وجه المدير إلى ماريّا، عند دخوله إلى خشبة المسرح اليوم السؤال التالى:
لماذا تتجنّبين فى ركن هكذا يا ماريّا ؟

وعندئذ حاولت الفتاة أن تهتد أكثر فأكثر عن فانيا الذى كان يبدو
شارد الذهن وهى تتجتم : لى ... أريد أن أرحل .. لئنى لا أحتمل هذا ...
ثم سأل فريقا من الطلبة تجمعوا على أريكة بجانب الباب : لماذا تجلسون
هنا متصقين هكذا تلك الجلسة الدافئة ؟

فأجاب نيقولا متلعثما : لقد ... كبتنا نستمع إلى بعض النواذر .
ويشتفت لى سونيا ويقول : وماذا تفعلين أنت وجريشا هناك بجانب
المصباح ؟

وقد ارتج عليها ولم تعرف بماذا تجيب ، ولكنها استطاعت بعد جهد
أن تتمّ بوضع كلمات فهمنا منها أنها كانت تقرأ خطابا مع جريشا .

وعندئذ استدار المدير إلينا — أنا وبول — وسألنا ولماذا تدرعان أتما
الاثنتان الحجره جيئة وذهابا هكذا ؟

فقلت : كنا فقط تبادل الرأي في شئ الأمور .

ويستطرد المدير قائلا : بالاختصار لقد كنتم جميعا تستجيون للمزاج
النفسي الذى كنتم فيه فقد أقمتم المنظر المناسب واستخدمتموه فيما أقمتموه
من أجله . أو يحتمل أن يكون المنظر الذى وجدتموه هو الذى أوحى إليكم
بالمزاج النفسى وبالأفعال التى كنتم تقومون بها ؟

ثم جلس المدير إلى جانب المدفأة وجلسنا قبالة ، ف جذب عدد منا مقاعدهم
واقربوا بها منه ، لئيمكنوا من سماعه بسهولة أكبر ، بينما جلست أنا إلى
المنضدة لأدون مذكرات بما يقول ، واختار جريشا وسونيا مكانا قصيا
ليتمكننا من التهامس .

وعندئذ قال تورسوف : كل ما أطلبه منكم الآن هو أن تقولوا لى
لماذا يجلس كل منكم فى المكان الذى يجلس فيه بالذات ؟ وهكذا وجدنا أنفسنا
منظرين إلى تفسير حركاتنا مرة أخرى ، فلما أخبرناه بذلك التفسير أعرب
عن رضاه لأن كلا منا كان قد استخدم المنظر بما يتلاءم مع ما كان يريد أن
يفعل . أو مع مزاجه النفسى أو مع مشاعره ..

وبعد ذلك انتقل المدير إلى الخطوة التالية ، ففرقنا جماعات فى أنحاء
الحجرة وبالأحرى المنضدة ، وأعطى كل جماعة قطعا من الاثاث يمكن
بواسطة تكوين منظر مختلف ، ثم طلب إلينا أن نسجل أى شئ يوحى
به إلينا هذا المنظر ؛ سواء كان ما يوحى به أمرجة نفسية أو ذكريات أو
إحساسات متكررة ، وأن نقول فى أى الظروف يمكن استخدام ذلك
المنظر . وبعد ذلك أنشأ المدير عددا من المناظر ، وطلب منا أن نخبره عن
الظروف والحالات العاطفية أو الأمرجة النفسية التى يمكن فيها استخدام
كل منها بما يتفق واحتياجاتنا الداخلية . ومعنى ذلك أنه بينما كنا فى أول

الامر قد اضطلنا باختيار المنظر بحيث يتلاءم مع مزاجنا النفسى وهدفنا ، انقلب الوضع فأصبح المدير هو الذى يختار المنظر ، وأصبحتنا نحن مطالبين بالوصول إلى الهدف الصحيح واستتاج المشاعر النفسية التى تلائمها .

وكانت التجربة الثالثة إحدى تجارب الاستجابة لمنظر يقوم بإعداده شخص آخر ، وهذه مشكلة من المشكلات التى يتعين على الممثل فى كثير من الأحيان أن يحلها حلا ، ومن الضرورى بالتالى أن يكون قادراً على ذلك .

ثم بدأ المدير سلسلة من التمارين كان يضعنا فيها فى مواقف تتعارض تعارضاً مباشراً مع أغراضنا وأمزجتنا النفسية ، وقد أدت كل هذه التمارين إلى تقديرنا لأهمية وجود منظر مسرحى جيد ومرمى ومكتمل العناصر — منظر أعد لإثارة الأحاسيس المطلوبة .

وأخيراً لحص المدير ما توصلنا إليه من نتائج فقال : إن الممثل يبحث عن خطة الحركة المسرحية التى تتلاءم مع مزاجه النفسى ومع هدفه ، كما أن هذه العناصر نفسها ، أى خطة الحركة المسرحية والمزاج النفسى والهدف — تشترك فى خلق المنظر بالإضافة إلى كونها عاملاً من العوامل المنبهة للذاكرة الانفعالية ..

واستطرد المدير قائلاً : إن الفكرة الشائعة تزعم أن المخرج يستخدم جميع الوسائل المادية المتاحة له ، المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية والأدوات المسرحية الأخرى للفرض الأساسى الذى هو التأثير فى الجمهور ؛ فى حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم من ذلك ، وبالأحرى لما تحدته من أثر على الممثلين ، لأننا نحاول بكل الوسائل الممكنة أن نسهل عليهم تركيز انتباههم على خشبة المسرح .

ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين يركزون اهتمامهم فى قاعة

النظارة أكثر مما يركزونه في المنصة ، وذلك مهما بلغت قوة العالم الوهمي الذى تخلقه حولهم بواسطة الأضواء والأصوات والألوان ولا يستطيع شيء أن يعيد اهتمامهم إلى ما يجرى أمام الأضواء الأرضية فوق المنصة حتى ولا الرواية نفسها ولا ما تشتمل عليه من معنى أساسى . . . فإذا أردتم ألا يحدث هذا لكم فحاولوا أن تتعلموا النظر إلى الأشياء الموجودة على المنصة ورويتها والاستجابة لما يجرى حولكم والاستغراق فيه ، وباختصار تعلموا كيف تفيدون من كل ما يمكن أن ينبه مشاعركم .

ثم سمعت المدير برهة أردف بعدها قائلاً : كنا حتى هذه النقطة ننمى في عملياتنا التى تبدأ بالحافز أو المؤثر إلى أن تنتهى بالشعور المترتب عليه ، ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن فنسلك إلى العكس ، أى إلى الانتقال من الشعور إلى المؤثر ، ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نريد تهيئة تجاربنا الداخلية الطارئة .

وسأقص عليكم مثالا لذلك ما حدث لى فى مسرحية « الطبقات الدنيا » لجوركى فى أول عهدي بتمثيلها ، فقد كنت أقوم بدور « ساتين » ، وكان أداء هذا الدور من الأمور التى يسهل على القيام بها نسبياً ، باستثناء تلك المفاجأة التى يلقيها ساتين فى الفصل الأخير ، إذ كان ذلك يتطلب منى المستحيل ، يتطلب منى أن أجعل للشهد مغزى إنسانياً شاملاً ، وأن ألقى هذه المفاجأة بطريقة تكشف عما تنطوى عليه من معان عميقة ، بحيث تصبح النقطة الرئيسية فى المسرحية كلها ، وبالأحرى الحل الذى تنتهى إليه المسرحية برمتها .

وكنت — كلما وصلت إلى نقطة الخطر هذه — بدا لى أننى أضاع الشكائم على مشاعرى الداخلية ، وكان هذا التردد يوقف تيار الهبة الخلاقة فى دورى وكنت أشعر دائماً — بعد انتهاء من أداء تلك المفاجأة بما يشعر به المغنى الذى أخطأه التوفيق فى أداء نغمة عالية .

وكم كانت دهشتي حين لاحظت أن هذه الصعوبة قد اختفت وأنا أمثل الدور للمرة الثالثة أو الرابعة ، وعندما حاولت أن أكشف السبب اعترمت أن أراجع بدقة كل ما حدث لى في النهار السابق لظهورى على خشبة المسرح فى المساء .

وكان أول ما حدث من ذلك أننى تأقمت كشف حساب من خاطئ ملاهى . وكان كشفاً صدىنى بضخامة أرقامه ، حتى لقد أربكنى وأسلبنى للحرية . وبعد هذا فقدت مفتاح مكتبى ، جلست أقرأ ما كتب فى الصحف عن المسرحية وأنا فى مزاج نفسى سيئ ، ووجدت أن ما كان رديئاً فى نظرى قد حاز القبول والثناء من النقاد ، فى حين لم تفر الأجزاء الجيدة بأى تقدير ، فأدى ذلك إلى اكتئابى - وقضيت سحابة اليوم كله مكباً على المسرحية أدرسها بعناية ، وحاولت مائة مرة أن أحل ما تنطوى عليه من مغزى ، وأخذت أستعيد فى ذهنى جميع المشاعر التى عالجتنى فى كل جزء من أجزاء دورى ، واستغرق ذلك كل تفكيرى حتى أتى عندما حل المساء لم أجدنى متوتر الأعصاب كالمعتاد ، بل كنت منصرفاً عن الجمهور تمام الانصراف لأبألى فى قليل أو كثير بفكرة النجاح أو الفشل ، ولم أزد على أن سرت فى أداء دورى بطريقة منطقية ، سالكا الاتجاه الصحيح ، وإذا بى أمر بنقطة الخطر فى المناجاة المذكورة دون أن ألحظ ذلك على الإطلاق .

وقد أستشرت فيما بعد مثلاً مجرباً ذا دراية واسعة بنفسية الإنسان ، وطلبت إليه أن يعيننى على تفسير ما حدث لى ، حتى بمكنتى استجلاء ما خض على من أمر التجربة التى مررت بها فى ذلك المساء ، فكان رأيه ما ضمنه قوله :

لأنك لا تستطيع أن تعيد الإحساس المفاجيء الذى قد يعرض لك على خشبة المسرح ، كما أنك لا تستطيع أن تعيد الحياة لى زهرة ذابلة -

والأفضل أن تحاول خلق شيء جديد ، بدلا من تبديد جهودك في محاولة لإحياء ماضى وانقضى ، ولكن كيف يمكنك أن تحقق ذلك ؟ يجب عليك قبل كل شيء ألا تشغل بالك بالزهرة ، وإنما يكفي أن تروى جذور الشجرة أو تفرس بنورا جديدة .

إن معظم الممثلين يفعلون عكس ذلك ، فإذا حققوا نجاحا عرضيا في أحد الأدوار أرادوا تكرار ذلك النجاح ، ولجأوا إلى مشاعرهم بطريقة مباشرة . بيد أن ذلك يشبه محاولة استنبات الأزهار دون عون من الطبيعة وهو مالا يمكن أن تقوم عليه إلا إذا كانت بك رغبة في الاكتفاء بالأزهار الصناعية .

وهنا سأنته : فإذا يجب أن أفعل إذن ؟

فقال : لا تفكر في الشعور نفسه ، بل اتجه بذهنك إلى ما يجعله ينمو ويردهر ، وبالأحرى إلى الظروف التي أدت إلى التجربة .

واختتم هذا الممثل الحكيم نصيحته لي بقوله : فاسلك هذا السبيل نفسه : لا تبدأ بالتنتاج مطلقا لأنها سوف تظهر في حينها كشرة منطقية لما حدث من قبل .

وقد عملت بنصيحته لمحاولت أن أصل إلى جذور تلك المفاجأة ، إلى الفكرة الأساسية للسرخية ، وأدركت أن طريقة أدائي للمفاجأة لم تكن تمت بأى صلة حقيقية لما كتبه جوركي ، وأن أخطائي كانت قد أقامت سدا منيعا لا يمكن اجتيازه بين وبين الفكرة الرئيسية .

وهذه التجربة مثل لطريقة الرجوع من الانفعال إلى العامل الأصلي الذي أدى إلى ظهوره ، ويستطيع الممثل باستخدام هذه الطريقة أن يكرر أى شعور يريد أن يكرره كلما أراد ذلك ، لأنه يستطيع العودة بالشعور الذي

يظهر بطريق الصدفة إلى الحافر الذى أبتثها ، لكى يقطع الطريق مرة أخرى
منتقلا من الحافر إلى الشعور ذاته .

- ٨ -

بدأ المدير درسه اليوم بقوله :

كلما ازدادت ذاكرتكم الانفعالية اتساعا ، ازدادت المادة التى
تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة . وأعتقد أن هذه النقطة لا تحتاج إلى
مزيد من الشرح والتفصيل . على أنه من الضرورى تمييز خصائص معينة
أخرى من خصائص الذاكرة الانفعالية بالإضافة إلى غناها وخصبها ، وأعلى
بتلك الخصائص بالذات قوة هذه الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوع المادة
المخزنة بها ، وذلك فى حدود ما لهذه الخصائص من تأثير فيما نقوم به من
عمل فى المرح .

إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا
الانفعالية ودقتها ومعناها تناسباً طردياً . أما إذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن
المشاعر التى تثيرها تكون باهتة وهزيلة ولا قوام لها ، وتندم قيمتها على
النسبة لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التى نهجس فيها وراء
الأضواء الارضية .

ويبدو مما قاله المدير بعد ذلك أن ثمة درجات كثيرة لقوة الذاكرة
الانفعالية ؛ وأن كلا من مؤثراتها ومركباتها يختلف اختلافاً كبيراً ، وقد
قال فيما يتصل بهذه النقطة :

تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس ، صفعة على وجهك مثلاً ، وأن
هذه الإهانة تجعل خدك يلتب خجلاً كلما ذكرتها . وتصور أن الصدمة

النفسية التي شعرت بها آنذاك كانت شديدة إلى حد أنها محت من ذاكرتك. جميع تفاصيل هذا الحادث الأليم ، وإذا بشيء تأفه يقع فيعت ذكرى هذه الإهانة على الفور ، ويعود الانفعال إلى الظهور بقوة مضاعفة ، ويهرج وجهك أو يتقع لوتك ويخفق قلبك بشدة .

فإذا كان لديك مثل هذه المادة الانفعالية الحية التي يسهل ابتعاثها ، سهل عليك نقلها إلى خشبة المسرح ، والقيام بتمثيل مشهد مشابه للتجربة التي عاينتها في واقع الحياة والتي خلفت في نفسك هذا الأثر المؤلم ، ولن تكون بك حاجة إلى المهارة أو الصنعة الحرفية ، إذ ستجد المشهد يسير من تلقاء نفسه لأن الطبيعة تساعدك في أدائه . . .

وليك مثلاً آخر :

لى صديق مشئت الذهن للغاية . وحدث أن هذا الصديق كان يتناول العشاء مع بعض أصدقاء لم يكن قد رآهم منذ عام فإذا به في أثناء الطعام يشير إلى صفة ابن مضيغه الذى كان يحب ابنه هذا إلى درجة العبادة .

واستقبلت كلماته بصمت مطبق ، وسقطت ربة البيت مفتشاً عليها في الحال ، لقد كان صديق المسكين قد نى تماماً أن الطفل قد توفي منذ عام مضى ، منذ أن رأى مضيغه لآخر مرة . ويقول هذا الصديق : إنه لن ينسى أبداً ، ومهما طال به العمر ما شعر به في تلك المناسبة .

على أن الإحساس الذى غامر صديق كان مختلفاً عن الإحساس الذى أحس به ذلك الشخص الذى كان قد تلقى صفة على وجهه ، لأن تلك الأحاسيس لم تلمس جميع التفاصيل المصاحبة لوقوع الحادث : إن صديق لم يكن يحتفظ بذكرى جد دقيقة ومحكمة لأحاسيسه حسب ، بل للواقعة نفسها وللظروف التي اقترنت بها ؛ لقد كان يتذكر بوضوح أمارات الفرع

الذى ظهر على وجه رجل كان يجلس قبالة على المائة ، كما كان يذكر عيني السيدة التي كانت تجلس إلى جواره وقد خلطنا من كل تعبير ، والصيغة التي انطلقت من الطرف الآخر للمائة .

أما في حالة كون الذاكرة الانفعالية ضعيفة حقاً فإن العمل النفسى القائم على المهارة الفنية يغدو معقداً وواسع المدى في وقت معاً .

هذا وثمة مظهر آخر من المظاهر العديدة لهذا النوع من الذاكرة يحسن بنا نحن المثاليين أن نحيط به علماً ، وسأتحدث عنه بالتفصيل .

قد تعتقدون - من الناحية النظرية - أن النوع المثالي لهذه الذاكرة الانفعالية هو النوع الذى في وسعه الاحتفاظ بالانطباعات ويستطيع استعادتها بجميع تفاصيلها الدقيقة كما حدث لأول مرة ، بحيث تدب الحياة في تلك الذكريات من جديد ، فيعانيها المرء كما عاناها في الماضى بالفعل ، ولكن لو صخ هذا فما الذى كان يمكننا أن يحدث لجهازنا العصبى ؟ وكيف كان يتأتى لهذا الجهاز أن يتحمل تكرار الأحداث الرهبة بكل تفاصيلها الواقعية المؤلمة . إن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تتحمل ذلك ،

ولكن الأمور لحسن الجلط تحدث في الواقع بطريقة مختلفة ، فذاكرتنا الانفعالية ليست نسخاً مضبوطة مما يجرى في الحياة الواقعية - صحيح أنه يتصادف أحياناً أن تكون بعض ذكرياتنا الانفعالية أقوى من الانفعالات الأصلية ، لكنها تكون عادة أقل قوة منها ، كما يحدث أحياناً أن تتلقى انطباعات معينة فإذا بها تظل حية في نفوسنا وتنمو وتزداد عمقاً ، بل إنها تكون سبباً في ظهور عمليات نفسية جديدة ، يترتب عليها إما إضافة تفاصيل لتسكلة الوقائع الأصلية وإما إضافة تفاصيل جديدة كل الجدة .

وفي مثل هذه الحالة يمكن أن يحتفظ شخص ما بكامل هدوئه في موقف خطير ، ثم يسقط مغشياً عليه عندما يتذكر ذلك الموقف فيما بعد . وذلك

مثل للذكرى التي تفوق قوتها قوة الحدث الأصلي ، كما أنه مثل لاستمرار نمو الانطباع الذي تلقاه الشخص في وقت من الأوقات .

ويبقى الآن الحديث عن نوع هذه الذكريات ، بعد أن تحدثنا عن نقيتها وعمق مداها . ولنفرض أنك كنت مجرد شاهد لوقوع ما وقع لأحد من الناس بدلا من أن تكون أنت الشخص الذي حدث له الحادث . وفرق بين أن تتلقى أنت نفسك إهانة أمام الناس فتعاني بسبب ذلك إحساساً شديداً بالمضيق والاستياء ، وبين أن تكون مجرد متفرج يرى هذا الأمر يحدث لشخص آخر ، فتعنيق نفسك بما ترى ، ويكون باستطاعتك أن تختار الانحياز إلى جانب المعتدى أو إلى جانب الضحية .

وليس ثمة بالطبع ما يحول دون إحساس المتفرج بمشاعر قوية جداً ، بل قد يكون الحادث في نفسه أشد من وقعه في نفس الطرفين الأصليين . ولكن ليس ذلك هو ما يهمني في الوقت الحاضر ، فأنا إنما أريد أن أبرز الاختلاف مشاعر كل من المتفرج والشخص الذي يقع له الحادث .

وثمة احتمال آخر ، وهو ألا يشترك الشخص في الحادث لا بوصفه متفرجا ولا بوصفه طرفاً أصلياً فيه ، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط . إلا أن هذا لا يمنع إحساسه بمشاعر قوية وعميقة ، إذ يتوقف الأمر كله على قوة تخيلة الشخص الذي روى الحادث أو كتب عنه ، كما يتوقف على قوة تخيلة الشخص الذي يسمع تلك القصة أو يقرأ ذلك الوصف .

وهنا أيضاً تختلف مشاعر القارئ أو السامع ، من حيث سماتها ، عن مشاعر المتفرج وعن مشاعر الطرفين الأصليين المشتركين في الحادث .

وعلى الممثل أن يعالج هذه الألوان من التجارب الانفعالية ، ويعكف على دراستها ليلائم بينها وبين مقتضيات الشخصية المسرحية التي يصورها .

والآن لنفرض أنك شاهدت رجلاً يتلقى صفعة أمام الناس، وأن هذا الحادث قد ترك في ذاكرتك أثراً قوياً، فلعل استعادة تلك المشاعر يكون أسيراً إذا كنت تمثل دور الشاهد على خشبة المسرح. ولكن لنفرض أنه حط منك أن تقوم بدور الرجل الذي صفع؛ فكيف يمكنك أن توفق بين الانفعال الذي خالجتك بوصفك شاهداً وبين الانفعال الذي يطلب منك التعبير عنه، وأنت تمثل دور الرجل الذي تلقى الإهانة؟

إن الرجل الذي تلقى الإهانة يشعر بها، أما الشاهد فلا يستطيع إلا الشعور بحالة ذلك الرجل عن طريق العطف أو المشاركة الوجدانية. ولكن المشاركة الوجدانية يمكن أن تتحول إلى رد فعل مباشر. وهذا هو ما يحدث لنا نحن الممثلين عندما نكون في مرحلة الإعداد لدور من الأدوار، فنذ اللحظة التي يشعر فيها الممثل بحدوث هذا التحول في نفسه، يصبح عنصراً فعالاً في حياة المسرحية، إذ تتولد في نفسه مشاعر إنسانية حقيقية.

وفي كثير من الأحيان يحدث هذا التحول بطريقة تلقائية، أعني هذا التحول من مجرد إحساس الممثل بالعطف أو بالمشاركة الوجدانية الإنسانية إلى إحساسه بالمشاعر الحقيقية للشخصية التي يمثلها.

وقد يشعر الممثل بموقف الشخصية التي يمثلها شعوراً قوياً، ويستجيب لذلك الموقف استجابة فعالة، إذ يضع نفسه مكان الشخصية بالفعل، ومن ثمة يرى الواقعة بعيني الشخص الذي صفع، فيرغب في العمل والاشتراك في الموقف واستنكار الإهانة كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية، وفي هذه الحالة يتم تحول مشاعر الشاهد إلى مشاعر الشخص الأصلي تحولاً كاملاً بحيث لا نلاحظ أي ضعف في قوة المشاعر أو تغييراً في سماتها.

وترون من هذا أننا لا نستخدم انفعالاتنا الخاصة الماضية وحدها كمادة انفعالية، بل نستخدم كذلك المشاعر التي خالجتنا عند مشاركتنا للآخرين في عواطفهم. ومن السهل أن نقرر مقدماً أنه يستحيل استحالة مطلقة أن

نجد في أنفسنا المادة الانفعالية الكافية للوفاء بحاجة جميع الأدوار التي قد تسند إلينا طوال حياتنا في خدمة المسرح . صحيح أنه مامن لإنسان يستطيع أن يكون «الروح الشاملة» في مسرحية «النورس»^(١) ، لتشيكوف ، تلك الروح التي عانت جميع التجارب الإنسانية ، بما في ذلك تجربتا القتل والموت ، ومع ذلك فإننا نضطر إلى أن نمحا كل هذه التجارب على خشبة المسرح ، ومن ثم يجب أن ندرس الآخرين ، وأن نقرب منهم بمشاعرنا بقدر الإمكان حتى يتحول عطفنا عليهم إلى مشاعر خاصة بنا نحن .

أقليل هذا هو ما يحدث لنا كلما شرعنا ندرس دورا جديدا ؟

— ٩ —

قال لنا المدير في مستهل درس اليوم : اسمعوا :

١ — إذا كنتم تذكرون تمرين «المجنون» فلا شك أنكم تذكرون كل الافتراضات المتخيلة التي استخدمناها ، وكان كل منها ينطوي على مثير لذا كنتم الانفعالية ؛ لقد كانت تلك الافتراضات تتمدد بقوة تنفذون بها في صميم أشياء لم تجاوبوا مثلها في واقع الحياة أبدا . كما أنكم كنتم تحسون بما للمثيرات الخارجية من أثر .

٢ — هل تذكرون كيف قسمنا ذلك المشهد من مسرحية «براند» إلى وحدات وأهداف ، وكيف احتدم الخلاف بين الرجال والسيدات منكم حول هذا المشهد ؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع المثيرات الداخلية .

٣ — إذا كنتم تذكرون بياننا للموضوعات التي يمكن أن ينصرف إليها الانتباه سواء على المنصة أو بين المتفرجين ، فإنكم تذكرون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون مثيرا حقيقيا .

٣ — إن الحركة الجسدية الصادقة ولحمانكم بهذه الحركة مصدر هام آخر من مصادر إثارة الانفعال .

(١) ترجمت هذه المسرحية باسم « الطائر البحري » (د - خ)

٥ - ستعرفون بمرور الزمن على مصادر داخلية جديدة لإثارة المشاعر، وأقوى هذه المصادر نجمه في نص المسرحية ، وذلك فيما ينطوى عليه هذا النص من الأفكار والمشاعر المتشابهة التي تؤثر على العلاقات المتبادلة بين الممثلين.

٦ - أتمتعون الآن أيضا بجميع المثيرات الخارجية التي تحيط بنا على النصصة وهي المناظر وطريقة ترتيب الأثاث والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من المؤثرات التي يحسدها المخرج لخلق صورة وهمية للحياة الحقيقية وأجوائها النفسية النابضة بالحياة .

فإذا جمعتم كل هذه العوامل وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التي سوف تصيطلون بها علما في المستقبل . وجدتم بين أيديكم عددا وفيرا منها ، وهي بمثابة ثروتكم النفسية الفنية التي يجب أن تتعلموا كيفية استخدامها .

وهنا قلت للمدير : إنني أشعر بشغف شديد لأن أفعل ذلك ، ولكني لا أعرف كيف أتصرف ، فقدم إلى هذه النصيحة :

افعل ما يفعله الصياد وهو يطارد الحيوان الذي يريد اقتناصه. إن الطائر إذا لم يخلق في الجو من تلقاء نفسه فإنه لا يستطيع العثور عليه وسط أشجار الغابة وأوراقها الكثيفة ؛ ومن ثم يجب عليك أن تغريه بالخروج من مكانه ، وذلك بأن تصفر له أو تستعمل شتى المغريات .

إن مشاعرنا الفنية تجفل في أول الأمر كما تجفل الحيوانات المتوحشة وتختبئ في أعماق أنفسنا . فإذا لم تطف تلك المشاعر من تلقاء نفسها ، فإنه لا يستطيع أن تطاردها وتمز عليها . وكل ما تملك هو أن تركز انتباهك في أفضل أنواع المغريات الكفيلة بإظهارها . والأشياء التي تحتاج إليها فعلا لبخوخ ما ربك هي تلك العوامل المثيرة للذاكرة الانفعالية والتي كنا نتحدث عنها منذ قليل .

إن الرابطة بين عوامل الإغراء وبين الشعور رابطة طبيعية وسوية

وينبغي استخدامها على نطاق واسع . وكلما وضعت تأثيرها موضع الاختيار وحللت نتائجها في الانفعالات المستثارة ، زادت مقدرك على تقدير ماتبه ذاكرتك الحسية ، وأصبحت في مركز أقوى يتيح لك لإنعامها .

وفي الوقت نفسه يجب ألا تتغاضى عن مقدار ماتخزنه ذاكرتك ، إذ ينبغي أن تذكر أنه يتعين عليك أن تزيد على الدوام فيما تدخره من الذكريات ، ويتم لك هذا برجوعك بخاصة إلى انطباعاتك ومشاعرك وتجاربك الخاصة . كما أنك تستطيع أن تستمد المادة العاطفية من الحياة المحيطة بك ، سواء كانت حياة حقيقية أو متخيلة — ومن المذكرات ، ومن الكتب ومن الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها ، ومن الرحلات والمتاحف ، وبخاصة من اتصالك بفيرك من الناس .

فهل تدرك الآن — وبعد أن عرفت ما يتطلبه الفن من الممثل — لماذا يجب على الفنان الحقيقي أن يجبا حياة مليئة ، حياة ممتعة وجميلة ، حياة متنوعة ومرتبة وملهمة ؟ ينبغي للممثل ألا يحيط علماً بما يجرى في المدن الكبيرة لحسب ، بل بما يحدث في المدن الصغيرة بالأرياف ، في القرى النائية وفي المصانع ، وفي مراكز الثقافة الرئيسية في العالم كله أيضاً . ينبغي أن يدرس حياة من يعيشون حوله ونفسياتهم ، وحياة من يعيشون بعيداً عنه ونفسياتهم سواء في مناطق أخرى من وطنه أو في الخارج .

إننا نحتاج إلى سعة الأفق لنستطيع تمثيل مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى . إننا نطالب بتصوير حياة شخصيات إنسانية من جميع أنحاء العالم ، كما أن الممثل لا يقوم بتصوير الحياة في زمنه لحسب ، بل الحياة في الماضي والحياة في المستقبل كذلك . وهذا هو السبب في حاجة الممثل إلى الملاحظة والتخمين والتجربة والانطلاق مع عواطفه . بل إن مشكلته تكون أشد تعقيداً في بعض الأحيان ، إذ لو كان الممثل يصور الحاضر فإنه يستطيع أن ينظر إلى ما يجرى حوله ، أما إذا كان عليه أن يصور الماضي

أو المستقبل أو عصرآ خيالآ ، فيجب عليه إما أن يعيد خلق الماضى ، وإما أن يخلق شيئآ جديداً معتمداً على خياله — وهذه عملية معقدة .

ينبغى أن يكون مثلنا الأعلى دائماً السعى الحثيث لتحقيق ما هو خالـد ، وأبدى فى الفن ، وبالأحرى ما لا يمكن أن يندثر قط — ما يبقى قنيا لاصقاً بالقلوب دائماً .

ينبغى أن يكون هدفنا تلك الدرى التى تشمل فى الآثار الأدبية العظيمة . ولذا يجب أن تعكفوا على دراستها وأن تتعودوا استخدام مادة عاطفية حية فى تمثيلكم لها .

ولقد قلت لكم كل ما يسعنى قوله — فى الوقت الحاضر — عن الذاكرة الانفعالية ، وسوف تعرفون المزيد عنها خلال متابعتنا لبرنامج دراستنا ..



الفصل العاشر

وجوب الاتصال وجداني

بين الممثلين على المنصة

- ١ -

عندما دخل المدير الفصل التفت إلى «فاسيلي» وسأله : « بأى شخص أو بأى شيء أنت مشغول البال في هذه اللحظة ، أعنى بأى شيء أو بأى شخص أنت على اتصال وجداني الآن ؟ » .

وكان فاسيلي مستغرقا في التفكير إلى حد أنه لم يدرك كنه السؤال لأول وهلة فقال بالهجة تكاد تكون آلية : « أنا لست مشغول البال ، ولا متصلا اتصالا وجدانيا بأى شخص ولا بأى شيء » .

فقال المدير مداعبا : « إنك لو استعذت أن تبقى على هذه الحال طويلا كنت أعجوبة ولا شك » .

وهنا أخذ فاسيلي يلتمس لنفسه الأعذار مؤكدا أنه مادام لا ينظر إليه أحد أو يخاطبه أحد فلا يمكن أن ينشغل بالله بأى مخلوق .

وهنا أعرب تورسوف بدوره عن دهشته قائلا : « أنتهى أنه لا بد أن ينظر إليك أحد أو يتحدث إليك شخص لكي تكون مشغول البال به ؟ إذن فأغض عينيك وأغلق فمك والزم الصمت ، وحاول أن تكتشف الشخص أو الشيء الذى تكون على اتصال فكري به . حاول أن تجد ثانية واحدة لاتكون فيها مشغول البال أو متصلا فكرياً بشيء ماعلى نحو ما ،

وقد قت أنا نفسى بهذه المحاولة وأخذت أسجل ما يدور فى نفسى .

عدت بذاكرتى إلى مساء أمس عندما كنت أستمع إلى رباعية وترية مشهورة ، وأخذت أتتبع حركات خطوة خطوة : كنت قد ذهبت إلى ردهة الانتظار حيث التقيت بعض الأصدقاء ، فألقيت إليهم بالتحية ، ثم ذهبت إلى مكانى وجلست أرقب العازفين وهم يعدون آلاتهم ، وبعد ذلك بدأوا يعزفون وأخذت أنصت إليهم ولكنى لم أستطع أن أجعل نفسى فى حالة اتصال عاطفى بينى وبينهم .

واستنتجت أن تلك اللحظة كانت — ولا شك — لحظة علوية فى تيار الاتصال الوجدانى بينى وبين الأشياء المحيطة بى ، إلا أن المدير خالفنى بشدة فى هذا الرأى وقال :

« كيف يمكن أن تعتبر لحظة كنت تنصت فيها إلى الموسيقى لحظة علوية من الاتصال الوجدانى ؟ »

فقلت فى إصرار : « لأننى لم أكن أسمع الموسيقى فى الواقع بالرغم من أنصاتي وبالرغم من أننى كنت أحاول أن أنفذ إلى معناها فإتنى لم أقطع فى ذلك ... ومن ثم أحسست أنه لم يكن ثمة أى اتصال » .

فقال المدير : « إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك لها لم يكونا قد بدأ بعد ، لأن العملية النفسية السابقة على ذلك كله لم تكن قد انتهت ، مما أدى إلى تشتيت انتباهك . وحينما يكون هذا قد انتهى فإنك إما أن تستسلم للموسيقى ؛ وإما أن توجه اهتمامك إلى شىء آخر . ولكن لم يكن ثمة انقطاع فى تيار اتصالك بشىء ما » .

وقد أمنت على كلامه قائلاً : « ربما كان الأمر كذلك » .

ثم واصلت استذكار ما حدث لى فى الامسية الماضية : لقد كانت بدرت منى حركة غير مقصودة بدأ لى أنها الفتت أنظار المستمعين الجالسين إلى جوارى ، فانزمت بعدها الهدوء التام ، وتظاهرت بالإنصات إلى الموسيقى ، بيد أنى

لم أكن أنضمها في الواقع ، لأنى كنت أراقب ما كان يدور حولى ..
واتجه نظرى إلى تورسوف فلاحظت أنه لم يكن قد انتبه إلى الحركة
الطارئة التى بدرت منى ، فقلبت النظر فى أرجاء القاعة باحثاً عن شوستوف
الآلب ، ولكنى لم أجده ، كما لم أجد أحداً من الممثلين الآخرين الذين
يعملون فى مسرحنا ، ثم حاولت أن أتصور جميع المستمعين ، إلا أن انتباهى
كان شديد التشتت فى تلك اللحظة بحيث عجزت عن السيطرة عليه أو توجيهه
وكانت الموسيقى تبتعث فى نفسى شتى الخيالات ، حتى لقد وجدت فى أفكر
فى الجالسين بهوارى وفى أقارب الذين يعيشون فى مدن أخرى نائية ، وفى
صديق الميت .

وقد أخبرنى المدير فيما بعد أن السبب فى مرور كل هذه الأشياء بذهنى
هو أنى كنت أشعر إما بحاجة إلى أن يشاركنى هؤلاء الأشخاص الذين كانوا
موضع أفكارى ومشاعرى تلك الأفكار وهذه المشاعر ، وإما إلى تلقى تلك
الأفكار وهذه المشاعر منهم .

وأخيراً انجذب انتباهى إلى أضواء الأتريا المعلقة فى سقف القاعة ، فأخذت
أتأملها طويلاً . ولم يكن يساورنى شك فى أن تلك اللحظة قد كانت لحظة
غاوية ، إذ أنك لا تستطيع - مهما أجهدت خيالك - أن تسمى النظر إلى
تلك الأضواء نوعاً من الاتصال الوجدانى .

وعندما أخبرت تورسوف بذلك فرح حالى النفسية التفسير التالى .
لقد كنت تحاول أن تفهم كيف صنع ذلك الشيء ومن أى مادة صنع -
كنت تتأمل صورته وشكله العام وشئى التفاصيل الأخرى عن تكوينه ،
وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتجد لها مكاناً فى ذاكرتك ، ثم شرعت تفكر
فيها . وذلك يعنى أنك كنت تعتمد شيئاً من الموضوع الذى ينصب عليه
اهتمامك . ونحن معشر الممثلين نعد ذلك أمراً ضرورياً . وإذا كان يقلبك أن
موضوع تأملك جهاد لاجبة فيه ، فتذكر أن أى لوحة أو تمثال أو صورة

لصديق أو أى شيء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لاهياة فيها ، ومع ذلك فإنها تحوى جزءاً من حياة الفنان الذى ابتدعها ، وحتى الربا يمكن أن تصبح — إلى حد ما — موضوع اهتمام قوى ، ولو من حيث استغراقنا فيها على الأقل .

وهنا قلت له : « إننا فى هذه الحالة نستطيع أن نكون على اتصال بأى شيء قديم تقع عليه العين مصادفة » .

« أشك فى أنك تستطيع أن تجد متسعا من الوقت للاتصال بكل شيء يمر بك مروراً سريعاً ، فتأخذ منه أو تعطيه ولو جزءاً ضئيلاً من نفسك . ولكن لا يمكن أن يتحقق أى اتصال وجدانى على خشبة المسرح مالم تأخذ من الآخرين ومالم نعطيهم . إن إعطاء شيء أو أخذ شيء من أى شخص — ولو لفترة قصيرة — يكون لحظة اتصال روحى .

« لقد قلت أكثر من مرة إنه من الممكن أن ينظر المرء ويرى ، وأن ينظر ولا يرى شيئاً . وإنك لتستطيع على المنصة أن تنظر إلى كل ما يجرى هناك وأن تراه وتشعر به ، ولكن من الممكن أيضاً أن تنظر إلى ما يحيط بك على المنصة فى الوقت الذى يكون فيه اهتمامك ومشاعرك مركزة فى صالة المتفرجين أو فى مكان آخر خارج جدران المسرح .

« وثمة خدع آلية يعتمد الممثلون إلى استخدامها لستر فقرم الداخلى ، بيد أنهم لا يؤكدون بذلك إلا خواء حملاتهم وخطوها من أى إحساس أو معنى ، ولست فى حاجة لأن أقول لكم : إن ذلك ضار ولا طائل فيه فى الوقت نفسه ، إذ أن العين هى مرآة الروح ، والعين الخاوية هى مرآة الروح الخاوية . ومن المهم أن تعكس عينا الممثل ونظراته المضمون الداخلى العميق الذى تتطوى عليه روحه .

ومن ثم وجب عليه أن يتساح بموارد داخلية عظيمة تناسب حياة النفس

الإنسانية التي يقوم بتصورها في دوره ، وينبغي أن يشرك للممثلين الآخرين في هذه الموارد الروحية طوال وجوده على المنصة .

« ومع ذلك فالممثل ليس سوى بشر وعندما يعتلي المنصة فن الطبيعي أن يحمل معه الأفكار والمشاعر الخاصة والتأملات والحقائق التي تشغله في حياته اليومية ، فإذا فعل ذلك لم ينقطع جبل حياته الخاصة التافهة . . . إن الممثل لا يستسلم لدوره استسلاماً كاملاً لم يجرفه هذا الدور . وعندما يحدث ذلك فإنه يتقمص الشخصية التي يصورها تقمصاً تاماً فيتحول إنساناً آخر . ولكنه لا يكاد يتشدد انتباهه ويقع تحت سيطرة حياته الخاصة ، حتى تنتقل روحه إلى ما وراء الأضواء الأرضية ، وبالأحرى إلى الصالة التي يجلس فيها المتفرجون أو إلى خارج المسرح حيث يكون ذلك الشيء الذي انشغل به باله ، أو الذي ارتبط به تفكيره ، وفي هذه الأثناء يمثل دوره تمثيلاً آلياً غالياً من كل صدق ، وعندما تكون هذه اللحظات كثيرة الوقوع ، وتندس في حياة الممثل على المنصة ، بتأثير في حياته الخاصة ، فإنها تفسد باستمرار دوره ، وذلك لأنها لا تتصل بالنور بأي صلة .

« هل يمكنك أن تصور عقداً ثميناً توجد بين كل ثلاث حبات من حبات الذهبية حبة من الصفيح ينتظمها جميعاً خيط واحد ؟ من الذي يمكن أن تتوق نفسه إلى اقتناء مثل هذا العقد ؟ ومن ذا الذي يمكن أن يقبل خط اتصال لا يني ينقسم انفصاما قد يشوه التمثيل أو يقضى عليه قضاء تاماً ؟ إن الاتصال بين الناس إن كان مهماً في واقع الحياة ، فهو على خشبة المسرح أهم بمراحل .

« وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح ، تلك الطبيعة القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية . إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تصور مؤلفاً مسرحياً يقدم أبطاله وهم في حالة غيبوبة أو في حالة نعاس وحينما تكون حياتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب منها .

« كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع ذلك المؤلف على المنصة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر بحسب ، بل يرفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشاعر ، أو يخفى كل منهما هذه الأفكار والمشاعر عن الآخر بأن يجلس كل منهما في طرف من طرفي المنصة .

« وفي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام أنه لن يجد في المسرح ما جاء من أجله ، أعني إحساسه بمشاعر الأشخاص المشتركين في المسرحية واكتشافه لأفكارهم .

« وكما يختلف الأمر عندما يدخل هذان الممثلان نفسيهما إلى المنصة فإذا أحدهما راغب في أن يشارك الآخر في مشاعره أو في إقناعه بأفكار يؤمن بها ، بينما يئذل الآخر قصارى جهده للمشاركة في تلك المشاعر أو تفهم تلك الأفكار .

« والمتفرج عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفي والفكري ، يصبح كمن يستمع إلى محادثة ، ويقوم بدور صامت في تبادل المشاعر التي تجري بينهما ، وتستثيره التجارب التي يمران بها . ولكن المتفرجين لا يستطيعون أن يفهموا ما يدور على المنصة وأن يشاركوا جزئياً فيه إلا في أثناء استمرار هذا الاتصال الوجداني بين الممثلين .

« وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقاً بانتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يئذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التي تجري بينهم . ويلبى أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة ، بحيث تكفل للمثلين السيطرة على انتباه المتفرجين . إن ماهذه العملية من أهمية قصوى يجعلنى أحثكم على الاهتمام بها اهتماماً خالصاً ودراسة أطوارها الرئيسية المختلفة بمنأى .

استهل تورسوف كلامه بقوله : « سأبدأ ، بالاتصال الذاتي الوجداني ، وقبل ذلك أسألكم : متى تتحدث إلى أنفسنا ؟ »

« إننا نفعل ذلك كلما فاضت بنا الكاس فلا نعود نستطيع السيطرة على مشاعرنا ، أو عندما نكون في صراع مع فكرة لا قبل لنا بهضمها واستيعابها أو عند ما نبذل جهداً .

لكي نستذكر شيئاً ما ، فنحن نحاول طبعه في ذاكرتنا بقراءته بصوت مرتفع ، أو عندما تنفس عن مشاعرنا — سواء أكانت مشاعر حزينة أم مشاعر مريحة — فنعبر عنها بعبارة مسموعة . .

وهذه المواقف نادرة في الحياة العادية ، إلا أنها كثيرة الحدوث في المسرح . فعندما تسنح لي فرصة على المنصة للاتصال الوجداني بمشاعري في صمت ، فأني أجد في ذلك متعة . وهي حالة ألقها خارج المسرح ، وأشعر لزامها بارتياح تام . ولكن عندما أجدني مضطراً إلى إلقاء نغمات طويلة مفعمة بالبلاغة تتتابى الحيرة .

كيف يمكن أن أجد طريقة لقيامي على المنصة بشيء لا أقوم به خارجها ؟ كيف يمكن أن أعاطب نفسي ذاتها ؟ إن الإنسان مخلوق عظيم رحب ، فهل ينبغي أن يوجه المرء الحديث إلى عقله أم إلى قلبه أم إلى يديه وقدميه ؟ ومن أين وإلى أين ينبغي أن يتدفق تيار هذه النجوى الروحية ؟

لكي نحل الإشكال يجب أن نختار فاعلاً ومفعولاً — أعني ذاتاً تقوم بالفعل وموضوعاً ينصب عليه الفعل . فأن أجدهما ؟ ما لم أستطع العثور على هذين المركزين المتصلين اتصالاً داخلياً أجدني عاجزاً عن توجيه انتباهي الحائر الذي يسهل دائماً انجذابه إلى الجمهور .

لقد قرأت ما يقول الهندوس في هذا الموضوع . إنهم يؤمنون بوجود

نوع من الطاقة الحيوية تسمى «برانا» تهب الحياة لأجسامنا ، ومركز إشعاع هذه البرانا ؛ في زرعهم ، هو الصفيحة الشمسية أو مجموعة الأعصاب الواقعة بين عظمة الصدر والبطن (عند تجويف المعدة) ، ومن ثم يكون لدينا — بالإضافة إلى المنخ الذي يعتبر عموماً المركز العصبي والنفسي لكياناً — مصدر آخر مشابه بالقرب من القلب ، وبالأحرى في مجموعة الأعصاب الواقعة في تجويف المعدة .

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين ، فكانت النتيجة أنني شعرت حقاً أن هذين المركزين ليسا موجودين فحسب ، بل إن كلا منهما متصل بالآخر فعلاً . وبدأ لي أن مركز المنخ هو مقر الوعي ، وأن مركز الأعصاب في الصفيحة الشمسية هو مقر الوجدان ، أعني العاطفة أو الانفعال .

« وكان شعوري أن عقلي على صلة بوجداني ، وابتهجت لشعوري على الفاعل والمفعول به اللذين كنت أبحث عنهما . ومنذ تلك اللحظة التي تم لي فيها هذا الاكتشاف أصبحت قادراً على الاتصال بذاتي على خشبة المسرح ، إما في صمت أو بصوت مسموع ، مع احتفاظي بسيطرتي الكاملة على نفسي .

« ولست أرغب في البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم أنها غير موجودة ، فقد تكون مشاعري ذاتية خالصة ، وقد يكون الأمر كما من صنع خيالي . بيد أن ذلك لأهمية له ما دمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدف ، وما دمت أجد فيها عوناً . فإذا كانت طريقتي العملية غير العلمية يمكن أن تفيدكم فيها ونعمت ، وإلا فإني إن أصر على اتباعها ، .

وبعد فترة صمت وجيزة أردف تورتسوف قائلاً :

« أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين شريكك في المشهد فتتحققها أسهل بكثير ، إلا أننا نصلطد بصعوبة هنا أيضاً . ولنفرض أن أحدكم يقف معي على المسرح وأنه يتصل بي اتصالاً مباشراً ، ولكنتي فأزع الطول . ولك أن تنظر إلى لتأكد من ذلك . إن لي أنفأ وقفاً وذراعين ورجلين وجسماً

كبيراً ، فهل يمكنك الاتصال بهذه الأجزاء جميعاً دفعة واحدة ، إن كان ذلك غير ممكن فاختر جزءاً واحداً ترغب في استهدافه .

وهنا يقول أحد زملاء : « العينان . لأنهما مرآة الروح » .

ويقول تورتسوف : « أ رأيت ؟ عندما تريد الاتصال بشخص ما فإنك تبحث أول ماتبحث عن روحه ، عن عالمه الداخلي . والآن حاول أن تعثر على روحى الحية ، على ذاتى الحقيقية الحية » .

وعندئذ سألته : « وكيف ؟ »

فدمش المدير وقال : « ألم يسبق لك أن أطلقت مشاعرك رغبة منك في استشفاف روح شخص آخر ؟ انظر إلى بانتباه ، وحاول أن تفهم وتكشف حالتى الداخلية . نعم هكذا . والآن قل لى كيف تجدنى ؟ » .

فقلت : « لى لأجدك طيباً ورصيناً ولطيفاً وممتلاً بحياة ومهتماً بما تفعل ، فسألى : « والآن ماذا ترى ؟ »

فتفرست فى وجهه ، وإذا بى لجأة لا أجد أمامى تورتسوف ، بل أجد فاموسوف (الشخصية الشهيرة فى مسرحية « الشقاء الذى يحمله الذكاء المفرط) بجميع مميزات الممودة : العينين المفرطتين فى السذاجة ، والفم الغليظ ، واليدين الكبيرتين الثقيلتين ، والحركات الرخوة التى يتميز بها شيخ يسرف فى الاستسلام لأهوائه .

وسألتى المدير بصوت يشبه صوت فاموسوف : « من تخاطب الآن ؟ » .

فأجبت : « فاموسوف بالطبع »

فقال وهو يعود فى الحال إلى شخصيته هو : « وما الذى حدث لتورتسوف ؟ لو لم تكن توجه انتباهك لآنف فاموسوف ويديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما مستعينا بطريقة فنية ، بل لى الروح الكامنة وراء المظهر ، لأدركت أن الروح لم تتغير . لى لا أستطيع أن أطر دروحى من جسمى وأستأجر

روحاً أخرى تحمل عملها . وإذن فلا بد أنك عجزت عن الاتصال بتلك الروح الحية . وإذا كان الأمر كذلك فما الذى كنت على اتصال وجداني به ؟

وكان ذلك هو بالذات موضع تساؤلى ، ولذا حاولت أن أتذكر التغيرات التى طرأت على مشاعرى نتيجة لتغير الشخص المائل أمامى ، وحلول فاموسوف محل تورسوف . وكيف تحولت تلك المشاعر من الاحترام الذى أكنه لتورسوف إلى السخرية والضحكة المرحلة اللتين يمثيها الآخر . كنت بالطبع على اتصال بروح المدير طوال الوقت ، غير أن الأمر لم يكن واضحاً فى ذهنى . . .

فقال المدير شارحاً : « كنت على اتصال بكائن جديد يمكن أن تسميه « فاموسوف - تورسوف » ، وستفهم فى الوقت المناسب هذه التحولات السحرية التى يمكن أن تحدث للفنان المبدع . ولكن يكفى الآن أنك تفهم أن الناس يحاولون دائماً أن يصلوا إلى الروح الحية للشخص الذى يخطبونه . وأنهم لا يتصلون بالألف أو العين أو الأزرار كما يفعل بعض الممثلين على المنصة .

وكل ما يحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجداني طيبى مشترك هو أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً — أحاول أنا أن أبثك أفكارى ، وتبذل أنت جهداً لتقبل شئ من معرفتى وتجربتى .

وهنا اعترض جريشا قائلاً : « بيد أن هذا لا يعنى أن التبادل مشترك ، أو أن ثمة أخذاً وعطاء بين الطرفين ، فانت — الفاعل أو الطرف الإيجابي — تبثنا مشاعرك ، أما نحن — المفعول به أو الطرف السلبي — فكل ما نفعله هو أن نتقبل منك . فأى تبادل فى هذا ؟ » .

فسأله تورسوف : « قل لى ما الذى تفعله فى هذه اللحظة — ألسنت تجيبنى ؟ ألسنت تعبر عن شكوكك وتحاول أن تقنعنى ؟ هذا هو تبادل المشاعر الذى تبحث عنه

فأصر جريشا على وجهة نظره قائلاً : « إن ثمة تبادلًا الآن ، ولكن هل كان التبادل موجوداً بينما كنت تتكلم وكنا نحن نكتفى بالإنصات ؟ »
فأجاب تورسوف : « لست أرى أى اختلاف . لقد كنا نتبادل الأفكار والمشاعر في تلك اللحظة ، كما أننا نتبادلها الآن ، ومن الواضح أن الأخذ والعطاء يتتابعان في حالة اتصال الواحد منا بالآخر . ولكن حتى بينما كنت أنكلم وكنت أنت تنصت ، كنت أشعر بما يخالفك من شكوك . وكان نفاذ صبرك ودهشتك وتوتر أعصابك تصل جميعها إلى .

« لماذا كنت أشرب هذه المشاعر منك ؟ لأنك لم تستطع احتجازها . لقد كان ثمة التقاء بين مشاعرنا حتى وأنت صامت . وبالطبع لم يتضح ذلك إلا عندما بدأت تتكلم . إلا أن هذا يثبت مدى رسوخ تيار الأفكار والمشاعر المتبادلة . ومن الضروري بصفة خاصة المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالاً مستمراً على المنصة ، لأن الممثلين يربون عن أفكارهم ومشاعرهم في عبارات تكاد تتخذ دائماً شكل الحوار .

« ول سوء الحظ قلما يتحقق هذا التيار المتصل ، إذ لا يستخدمه معظم الممثلين — إذا كانوا حقاً يشعرون بوجوده على الإطلاق — إلا وهم يؤدون العبارات التي يقتضيه دورهم أداءها ، وما يكاد الممثل الآخر ينطق بعبارات دوره حتى ينصرف الممثل المشترك معه في أداء المشهد عن الإنصات وعن بذل أى محاولة لتقبل ما يقوله الآخر . إنه يتوقف عن التمثيل حتى يسمع العبارة التي تشعره بحلول الدور عليه في الكلام . وهذه العادة تعطل التبادل المستمر ، لأن التبادل المستمر يتوقف على تقبل المشاعر وبثها في أثناء النطق بعبارات الدور ، وفي أثناء الرد على تلك العبارات أيضاً ، وحتى في أثناء لحظات الصمت ، حين تواصل الأعين القيام بمهمة التبادل .

« ومثل هذا الاتصال المتقطع خطأ من أساسه . فعندما تحدث إلى الشخص الذي يشترك معك في التمثيل . يجب أن تعلم كيف تتأثر على بذل الجهد إلى أن

تؤكد من أن أفكارك قد نفذت إلى نطاق وعيه . ولا يحق لك أن تستمر في أداء ما بقى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بهذا ، وبعد أن تضيق بعينيك ما لم تستطع التعبير عنه بالألفاظ . وبالمثل يجب أن تتعلم كيف تستوعب كلمات زميلك وأفكاره ، وأن تستوعبها كل مرة وكأنك تسمعها للمرة الأولى . يجب أن تدعى عباراته اليوم بالرغم من أنك سمعتها من قبل مرات ومرات خلال التدريبات وفي أثناء تقديم المسرحية إلى الجمهور . يجب أن يتم هذا الاتصال في كل مرة تملآن فيها معاً ، وهذا أمر يتطلب قدراً كبيراً من الانتباه المركز والمهارة والدربة الفنية .

وبعد فترة صمت وجيزة قال المدير : «لنا سنشرع في دراسة مرحلة جديدة : هي مرحلة «الاتصال الوجداني بشئ خيالي غير واقعي ولا وجود له ، شبح مثلاً ، ثم أردف قائلاً :

«يحاول البعض أن يوهوا أنفسهم أنهم يرونه بالفعل ، وهم يستنفدون كل طاقتهم وانتباههم في بذل هذا الجهد . بيد أن الممثل المحرب يعلم أن ماله أهمية ليس هو الشبح نفسه ، بل علاقته الداخلية به . ومن ثمة فإنه يحاول أن يجيب لإجابة غلصة على سؤال لنفسه : ما الذي يمكن أن أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامي ؟

«إن بعض الممثلين — ولا سيما المبتدئين منهم — يستخدمون موضوعاً من صنع خيالهم وهم يعملون في بيوتهم لأنهم لا يجدون موضوعاً حياً . وبهذا ينصرف انتباههم إلى إقناع أنفسهم بوجود شئ لا وجود له ، بدلاً من تركيز انتباههم فيما ينبغي أن يكون هدفهم الداخلي : وعندما تسكون فيهم هذه العادة السيئة تراهم ينقلونها — دون وعي منهم — إلى خشبة المسرح ، ويرتب على ذلك أن يصبح الشئ الخي شئاً غريباً عليهم ، لعدم تعودهم عليه . لأنهم يضعون شيئاً وهمياً لاهياة فيه بينهم وبين زملائهم ، وهذه العادة الخطرة تتأصل في نفوسهم أحياناً إلى درجة أنها قد تلازمهم مدى الحياة .

« وأى عذاب يمكن أن تعانيه وأنت تعمل مع ممثل ينظر إليك ولكنه يرى شخصاً آخر، وكيف أعماله بالنسبة لذلك الشخص وليس بالنسبة إليك ؟ »
 « إن أمثال هؤلاء الممثلين يكونون منقطعين عن الأشخاص الذين ينبغي أن تربطهم بهم أوتى الروابط الوجدانية : إنهم لا يستطيعون أن يستوعبوا كلماتك أو نفحات صوتك أو أى شيء آخر ، وتراهم وكأنما تغشى عيونهم سماعة وهم ينظرون إليك . ولذا يجب أن تتجنب هذه الطريقة الخطرة المميتة ، إنها تضرب بمحذورها في نفسك حتى تتمكن منك ، ويصبح من الصعوبة بمكان التخلص منها » .

وعندئذ سألته : « وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا شيء حتى ؟ » .
 فقال : انتظر حتى تجد شيئاً حياً . وستلقون دروساً في التدريب حتى تتمكنوا من التمرن في مجموعات تتكون كل منها من شخصين أو أكثر . ودعوني أكرر عليكم أنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال الوجداني إلا مع أشياء حية وإشراف خبير .
 هذا وثمة نوع من الاتصال أكثر صعوبة وهو الاتصال المتبادل بشيء جماعي وبعبارة أخرى الاتصال بالجمهور .

وهذا الاتصال لا يمكن — بالطبع — أن يتم مباشرة . وتعود الصعوبة هنا إلى أننا نكون على صلة بزميلنا على المخصصة والمتفرج في الوقت نفسه ، فأما اتصالنا بالأول فهو مباشر وواضح ، وأما اتصالنا بالمتفرج فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى ، والطريف في الأمر أن صلاتنا بكل منهما صلة متبادلة .
 وهنا يعترض بول قائلا :

أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين متبادلاً ، بيد أنى لا أفهم كيف يكون الاتصال متبادلاً بين الممثلين والجمهور ، إذ معنى هذا أن يعطينا الجمهور شيئاً ، ولكن ما الذى نأخذه من الجمهور في الواقع ؟ لأشياء سوى التصفيق والأزهار ، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها إلا بعد انتهاء المسرحية .

فسأله تورسوف : وما رأيك في الضحكات والدموع والتصفيق
ومصباحات الاستهجان والانفعال في أثناء تقديم المسرحية ؟ أليس تحسب
لهذا كله حساباً ؟

اسمحوا لي أن أقص عليكم واقعة تصور لكم ما أرى إليه : حدث
عند تقديم مسرحية « الصفور الأزرق » في حفلة خاصة للأطفال — وفي
أثناء المشهد الذي نحاكم فيه الأشجار والحيوانات الأطفال — أن شرع
بشخص يضربني بكوعه . لقد كان طفلاً في العاشرة من عمره يهمس في صوت
مضطرب مغمم بالخوف علي مصير « ميتيل وتيلتيل » :

قل لهم : إن القط يستمع . لقد تظاهر بالاختباء ولكني أستطيع أن
أراه ، وعندما فشلت في تطمينه ، تسلس قريباً من الأضواء الأرضية وأخذ
يهمس إلى الممثلين الذين كانوا يقومون بدورى ميتيل وتيلتيل ليحذرهما من
الخطر المحقق بهما .

أليست هذه استجابة حقيقية ؟

لأن كتمتم تريدون إدراك مدى ما تحصلون عليه من الجمهور فدعوني أقترح
عليكم التمثيل أمام قاعة خالية من المتفرجين . هل يستطيعون أن يفعلوا ذلك ؟
كلا ، لأن التمثيل بدون جمهور كالغناء في مكان لا يسمع فيه الصوت .
أما التمثيل أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء في حجرة تبلغ
معدات السمعية حد السكال . إن الجمهور هو المعدات السمعية الروحية التي
نحتاج إليها : إنه يرد إلينا ما يأخذه منا في صورة انفعالات ومشاعر
إنسانية حية .

إن مشكلة الاتصال بمجموعة من الناس هذه تحل بطريقة بسيطة في
أنماط التمثيل التقليدية والمصطنعة . خذوا مثلاً المهازل الفرنسية القديمة التي

يخاطب فيها الممثلون الجمهور باستمرار ، إذ يتقدمون إلى صدر المحصة و يوجهون إلى الجمهور ملاحظات فردية قصيرة أو خطباً طويلة تشرح سير الأمور في المسرحية ، وهم يفعلون ذلك باعتدال وثقة وهدهد مثير للعواطف؛ والواقع أنك إذا كنت ستحصل بالجمهور اتصالاً مباشراً فيحسن بك أن تسيطر عليه .

ثم هناك ناحية أخرى لموضوع الاتصال في المشاهد المحتوية على مجموعات من الغوغاء ، حيث ننظر إلى الاتصال اتصالاً مباشراً وسريماً بجماعة من الناس ، ونحن نتجه أحيانا إلى أفراد معينين في الجماعة ، ويتعين علينا أحيانا أخرى أن نخاطب الجماعة كلها فيتم بيننا وبينها اتصال متبادل واسع المدى . ويكسب عملية الاتصال الوجداني المتبادل قوة بالغة اختلاف غالبية الأفراد المشتركين في تمثيل مشهد جماعي كل عن أخيه اختلافاً تاماً مما ما تنصفه هذه الجماعة على ذلك الاتصال من أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين ، كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة ، ومشاعرهم جميعاً بوصفهم مجموعة ، وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين ، ويكون له وقع كبير في نفوس المتفرجين .

ثم انتقل تورسوف إلى مناقشة الاتجاه غير المرغوب فيه الذي يتخذه الممثلون الآليون حيال الجمهور فقال :

لأنهم يتصلون بالجمهور اتصالاً مباشراً متجاهلين الممثلين الذين يمثلون معهم ، وتلك طريقة لا تكلفهم أى جهد يذكر ، بل الواقع أن هذا لا يعدو أن يكون استعراضاً . وأعتقد أن باستطاعتكم أن تميزوا بين ذلك وبين مجهود صادق يبذله الممثل لكي يتبادل به المشاعر الإنسانية الحية مع الممثلين الآخرين . إن ثمة اختلافاً واسع المدى بين هذه الطريقة بإمكانياتها الإبداعية الخلاقة ، وبين الحركات النظرية الآلية المعتادة - إنها طريقتان مختلفتان ومتناقضتان في آن واحد .

ويمكن أن نسمح بكل شيء إلا بهذه الطريقة المفتعلة، وإن كان ينبغي لكم دراسة هذه الطريقة ، لكي تستطيعوا تجنبها والقضاء عليها .

وختاماً أريد أن أقول كلمة عن المبدأ الفعال الذى يمكن وراء عملية الاتصال الوجدانى — يظن البعض أن حركاتنا الخارجية المرئية هى مظهر للنشاط والفاعلية ، وأن العمليات الداخلية غير المرئية المصاحبة للاتصال الوجدانى ليست مظهراً من مظاهر ذلك النشاط وتلك الفاعلية . وهذه الفكرة الخاطئة تدعو إلى المزيد من الأسف لأن كل مظهر من مظاهر النشاط الداخلى له أهميته وقيمه . ومن ثم وجب عليكم أن تحلوا كيف تقدرون ذلك الاتصال الروحى حق قدره لأنه مصدر من أهم مصادر الفعل .

— ٣ —

استهل المدير الدرس بقوله: إذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك ، وجب عليك أن تقدم إليه شيئاً تكون قد خبرته بنفسك . وفى الأحوال العادية تمدنا الحياة بمادة تلك الأفكار وهذه المشاعر ، وهى المادة التى تنمو فى نفوسنا نمواً تلقائياً وتنشق من الظروف المحيطة بنا .

أما فى عالم المسرح فالأمر يختلف ، وهذا الاختلاف مثار لصعوبة جديدة إذ المفروض أن نستخدم الأفكار والمشاعر التى خلقها مؤلف المسرحية . وتمثل هذه المادة الروحية ، وبالأحرى تلك الأفكار والمشاعر ، أصعب من اصطناك لقوالب خارجية لانفعالات لا وجود لها ، وهو ما كان يحدث بمقتضى الطريقة القديمة المفتعلة .

وله لاشق بكثير أن تتصل بزميلك فى التمثيل اتصالاً وجدانياً صادقا

من أن «تتظاهر» بأنك متصل به هذا الاتصال الصادق . إن الممثلين يجبون اتباع الطريق الأسهل الذى لا يكلفهم شيئاً ، ولذا يصرحون أن يأخذوا بالتقاليد المعتادة لذلك الاتصال بدلاً من أن يحبطوه اتصالاً وجدانياً حقيقياً .

وهذا أمر يستحق التفكير ، لأنى أريد أن تفهموا وتروا وتحسوا ما يرجع أن نقدمه إلى الجمهور على زعم أنه تبادل للأفكار وللشاعر .

قال المدير ذلك ثم احتل المنصة وقام بتمثيل مشهد كامل بطريقة تمتاز بالمهارة والتمكن من الصنعة المسرحية ، وقد بدأ بإنشاد بعض أبيات من الشعر كان ينطق كلماتها بسرعة وبراعة ، ولكن بطريقة لا يمكن أن توضح لنا ما يقول بحيث عجزنا عن فهم كلمة واحدة .

ثم سألنا : ما هى طريقة اتصالى بكم الآن ؟

ولم نجرؤ أن نوجه إليه نقداً ، ومن ثمة فقد بادر هو بالإجابة على سؤاله قائلاً : لم أكن متصلاً بكم على الإطلاق . لقد كنت أغنمهم ببعض كلمات ، وأثرها حولي كأنها حبات من البازلاء ، دون أن أعرف حتى ماذا كنت أقول .

هذا هو أول نمط للمادة التى تقدم للجمهور فى كثير من الأحيان بوصفها أساساً للرابطة بينه وبين الممثلين — غناء لآخر فيه . . . هراء لا تفكير فيه . لمعانى الكلمات نفسها ، أو لما تطوى عليه من مدلولات . ولا هدف سوى الرغبة فى أن يكون المرء مؤثراً .

وبعد ذلك أعلن المدير أنه سيؤدى المناجاة الطويلة التى يلقيها الحلاق فى الفصل الأخير من مسرحية « فيجارو » ، وكان تمثيله هذه المرة أعجوبة من الحركات المدهشة والنبرات الصوتية والتعبيرات ، والضحك الذى تصل

عدواه إلى الآخرين ، والنطق الذى يرتربن البلور والإلقاء السريع والصوت الذى تتغير طبقاته بطريقة باهرة وجرس خلاب . ولم نستطع أن نمنع أنفسنا من التصفيق والهتاف إلا بشق الأنفس : لقد كان هذا كله يؤثر فينا تأثيراً مسرحياً إلى حد بعيد ، ومع ذلك لم ندرك شيئاً من المضمون .
الداخل للنجاة لأننا لم نكن قد فهمنا شيئاً مما قال .

وعندئذ سألنا المدير مرة أخرى : « والآن قولوا لى ما طيبة العلاقة التى كانت تربطنى بكم هذه المرة . وعجزنا عن الإجابة مرة أخرى .

فتولى المدير عنا الإجابة قائلاً :

لقد قدمت لكم نفسى فى دور من الأدوار ، واستخدمت لهذا الغرض مناجاة فيجارو بكل ما تشتمل عليه من كلمات وإيماءات وإمكانيات . إننى لم أقدم لكم الدور نفسه ، بل عرضت عليكم نفسى وسماتى الشخصية فى ذلك الدور : عرضت عليكم شكلى ووجهى وإيماءاتى والأوضاع المصطنعة التى كان يحلولى اتخاذها ، وعاداتى الملزمة وحركاتى ومشيى وصوتى وأسلوبى فى الإلقاء وطريقة نطقى للكلمات ونبرات صوتى ومزاجى الخاص ووسائل صغنى المسرحية ، كل شىء إلا المشاعر .

وأولئك الذين تتوفر فيهم وسائل التعبير الخارجى لا يجدون أية صعوبة فى القيام بما قمت أنا به الآن — وما عليك إلا أن تجعل صوتك يدوى : وأن تجعل لسانك يطلق الكلمات والعبارات بوضوح ، وأن تتوخى الجمال فى أوضاع جسمك ، ليكون التأثير العام تأثيراً ساراً . لقد كنت أتصرف كما تتصرف المغنية الشعبية الجميلة فى مقهى من المقاهى الغنائية ، إذ كنت أراقبكم باستمرار لأرى ما إذا كنت قد وقعت فى التأثير على نفوسكم . كنت أشعر إننى سلعة معروضة وأنكم أتم المشترون . . .

وهذا مثل آخر للطريقة التي يجب أن تتجنبوها في التمثيل ، بالرغم من أن هذه الصورة من صور التمثيل الاستراضى تستخدم على نطاق واسع ، وتلقى قبولاً عظيماً من الجماهير .

ثم انتقل تورسوف إلى مثال ثالث فقال :

رأيتموني — منذ قليل — أقدم نفسى وأستعرض مهارتى ، أما الآن فسأعرض عليكم دوراً ينطبق وما أراده المؤلف ، ولكن هذا لا يعنى أنى سوف أعيش فى دورى . لن يكون الغرض من تمثيلى هذه المرة هورغنى فى إحياء المشاعر التى ينطوى عليها الدور . بل تقديم القالب والكلمات وتعبيرات الوجه الخارجية والإيماءات والحركات المسرحية . لن أخلق الدور وإنما سأكتفى بمجرد تصويره تصويراً خارجياً .

وبعد ذلك قام المدير بتمثيل مشهد يجد فيه أحد الجنرالات الكبار نفسه وحيداً فى بيته صدقه ، وليس لديه ما يعمل به . ويدافع من شعوره بالملل يضع جميع الكراسى الموجودة فى المنزل فى صفوف متراصة كأنها جنود تشارك فى استعراض ، ثم يأخذ فى جمع ما يجد من أشياء على كل منضدة فى أكوام أنيقة ، ثم يفكر فى شيء آخر يلذ له القيام به ، وبعد ذلك ينظر فى فروع إلى رزمة من الرسائل الرسمية ، ويوقع عدداً من الخطابات دون أن يقرأها ، ثم يتأهب ويتسلى ، ثم يعيد القيام بكل ما قام به من أعمال تافهة .

وكان تورسوف يلقى المناجاة بوضوح يستثير الإعجاب ، ويتحدث عن نبالة الذين يحتلون مراكز مرموقة فى المجتمع وعن الجهل المطبق الذى ينسب به كل من عدام . وكان تورسوف يقوم بذلك كله بأسلوب يشجع فيه البرود كأن الأمر لا يعنيه شخصياً ، مكتفياً برسم الصورة الخارجية للشهد دون أن يبذل أدنى محاولة لإشاعة شيء من الحياة أو العمق فيه . وكان يؤدى دوره فى بعض المواضع بسرعة وحيوية فنية ، بينما يعد فى مواضع أخرى إلى التراخى فى وضع جسمه وفى إيماءاته وحركاته . ليعود فيبرز سمة خاصة

من سمات الشخصية التي يصورها . وكان يرمى جمهوره من طرف عينه باستمرار ، ليتحقق من أن ما يفعله يؤثر عليهم ، كما كان يعتمد لإطالة لحظات الصمت ، كما يفعل الممثلون وهم يقومون بالبرة الخساسة بأداء دور يجيدون أدائه . لم يكن ثمة فارق بينه وبين الجراموفون ، أو بينه وبين عامل من عمال عرض الصور المتحركة يقوم بعرض نفس الشريط السينمائي بلا انقطاع . وإلى ما لا نهاية .

ثم أردف المدير قائلا : والآن يتبقى تصور الطريقة السليمة والوسائل الصحيحة التي ينبغي استخدامها لتحقيق الاتصال بين المنصة والجمهور .

لقد رأيتموني أقوم ببيان ذلك مرات كثيرة ، وتعرفون أنني أحاول دائما أن تقوم بيني وبين زميلي في التمثيل علاقة مباشرة ، وأن أنقل إليه مشاعري المشابهة لمشاعر الشخصية التي أمثلها . أما الباقي ، أعني اندماج الممثل في دوره اندماجا كاملا ، فأمر يحدث من تلقاء نفسه .

وسأقوم الآن باختباركم ، وسأنبهكم إلى حدوث أى اتصال وجداني ، خاطئ بينكم وبين زملائكم بدق هذا الجرس . وعندما أقول : اتصالا وجدانيا خاطئا ، فإني أعني أنكم لستم على اتصال مباشر بزملائكم ، أو أنكم تستعرضون مهارتكم أو دوركم ، أو أنكم تلقون عبارات دوركم لمقاء لا روح فيه . كل هذه الأخطاء سيعلمن الجرس حدوثها ..

وتذكروا أنه لا يوجد إلا ثلاثة أنماط من الاتصال يمكن أن تفوز بموافقتي التي سأعرب عنها بعدم دق الجرس وهي :-

١ - الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث (أى بالزميل) الموجود على المنصة ، والاتصال غير المباشر بالجمهور .

٢ - اتصال الممثل بنفسه اتصالا وجدانيا .

٣ - الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال .
ثم بدأ الاختبار .

وقنا پول وأنا بالتثيل معاً ، وكنا نعتقد أننا أجدا التثيل ، ولذلك دهشنا عندما صك صوت الجرس أسماعنا مرات عديدة .

وبعد ذلك اختبر المدير الآخرين بنفس الطريقة . وكان آخر من اختبر جريشا وسونيا ، وخيل إلينا أن المدير لن يتوقف عن دق الجرس إلا أنه في الحقيقة دق الجرس مرات أقل بكثير مما كنا نتوقع .

وعندما سأله عن السبب قال :

معنى ذلك أن كثيرين من يفخرون بمقدرتهم مخضون ، وأن آخرين غيرهم ممن توجه إليهم سهام النقد يتبين أنهم قادرون على تحقيق الاتصال الوجداني الصحيح فيما بينهم ؛ فالمسألة في كلتا الحالتين مسألة نسبية . بيد أن النتيجة التي نخلص إليها في النهاية هي أنه لا وجود للعلاقة الوجدانية الصحيحة كل الصحة ، ولا للعلاقة الوجدانية الخاطئة كل الخطأ ، إذ أن عمل الممثل يتفاوت جودة ورداءة ، فهناك لحظات يجيد فيها التثيل ، ولحظات أخرى يسىء فيها التثيل .

ولو أنك أردت أن تقوم بدراسة تحليلية لكان عليك أن تعبر عن النتائج بنسب مئوية ، فتعطي الممثل نسبة مئوية على اتصاله الوجداني بزميله ، ونسبة أخرى على اتصاله بالجمهور ، وثالثة على إبرازه لقالب دوره ، ورابعة على استعراضه مهارته . والعلاقة التي تكشف عنها النتائج النهائية بين هذه النسب بعضها ببعض هي التي تحدد مدى الدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال الوجداني ، وقد يتفوق البعض في مجال الاتصال الوجداني بزملائهم ، بينما يتفوق آخرون من حيث مقدرتهم على الاتصال الوجداني بشخص خيالي أو بأنفسهم - وهؤلاء هم أقرب الممثلين إلى الكمال .

أما عن الجانب السلبي فإن بعض أشماط العلاقة بين الممثل وبين من يتجه إليه بتفكيره أو بحديثه تعتبر أقل سوءاً من بعضها الآخر ، فإبرازك مثلاً للقالب النفسي الخارجى للدور الذى تمثله بطريقة لا يتحقق فيها الانفعال

الذاتي الصادق ؛ يعتبر أقل سوءاً من استعراضك لنفسك أو من تمثيلك الدور بطريقة آلية .

إن صور الاتصال الوجداني لا حصر لها . ومن ثم كان من الأفضل أن تتدرب على :

(١) اكتشاف الشيء الذي ينبغي لك الاتصال به على المنصة ثم الاتصال به اتصالاً وجدانياً فعالاً .

(٢) التعرف على الأشياء الزائفة ومقاومتها ، ويجب عليك - أولاً وقبل كل شيء - أن تبذل عناية خاصة بنوع المادة الروحية التي تقيم على أساسها اتصالك الوجداني بالآخرين .

- ٤ -

قال المدير : سنلقى اليوم نظرة على وسائلكم الخارجية لتحقيق الاتصال الوجداني المتبادل ، إذ يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرّون الوسائل المتاحة لكم حق قدرها . ولذا أرجوكم أن تعتلوا خشبة المسرح وأن تجلسوا أزواجاً أزواجاً ، وأن يبدأ كل منكم نوعاً من النقاش مع زميله .

وقلت لنفسي : إن جريشا ربما كان أليق زملاً لي لكي أنشب شجاراً معه ، فجلست إلى جواره ، وإن هي إلا لحظات حتى تحقق لي ما أردت . .

ولاحظ تورسوف أنني أستخدم أصابعي ومصمى بكثرة في أثناء تعبيرتي عن وجهة نظري لجريشا ، فأمر أن تقيد يداي ،

وعندئذ سأنتبه : ولماذا ؟

فقال يجيبني : لكي تدرك أننا كثيراً ما نفشل في تقدير قيمة الأدوات المتاحة لنا . أريدك أن تقتنع بأنه إذا كانت العرنان مرآة الروح ، فإن أطراف الأصابع هي أعين الجسم .

ولما لم أعد أستطيع استخدام يدي وجدتي أزيد في نبرات صوتي ، إلا أن تورسوف طلب مني أن أتكلم دون أن أرفع صوتي ودون أن أضيف

إلى نبرات إطالات صوتية لازوم لها . واضعزنى ذلك إلى استخدام عيني
وتعبيرات وجهى وحاجبى ورقبى ورأسى وجزعنى ، وكنت أحاول أن
أعوض الأدوات التى حرمتها ، ولكن المدير أمر بشد وثاقى إلى مقعدى ،
فلم أعد أملاك من وسائل التعبير سوى فى وأذنى ووجهى وعينى .

وسرعان ما أحاطت القيود بهذه الأعضاء أيضاً ، ولم يعد يسعنى إلا أن
أزأر ، الأمر الذى لم يجد فتيلاً .

عندئذ لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى ، ولم يبق لى سوى تخيلنى
وبصرى وسمى الداخلين .

وتركت على هذه الحال فترة من الزمن ، ثم سمعت صوتاً خيلى إلى أنه
أت من بعيد جداً . وكان الصوت صوت تورسوف وهو يقول لى :

هل تريد أن يرد إليك عضو واحد من أعضاء الاتصال ؟ وإذا كان
الأمر كذلك فأيتها تريد ؟

وحاولت أن أقفه أتنى سوف أفكر فى الأمر .

كيف أستطيع اختيار أكثر أعضاء لازوماً لى ؟ إن البصر يعبر عن
المشاعر ، والكلام باللسان يعبر عن الفكر ، والمشاعر تؤثر على الأعضاء
الصوتية ولا بد ، لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلى ، كما أن
السمع هو الآخر منه عظيم لتلك الأعضاء . إلا أن السمع شىء موصول
بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنها يعملان معاً على توجيه حركات الوجه
واليدى .

وأخيراً صحت فى غضب : إن الممثل لا يمكن أن يكون كسيفاً يجب
أن تترك له حرية استخدام جميع أعضائه .

وهنا أتنى على المدير ثم قال :

هانتذا تتكلم أخيراً بأسلوب فنان يدرك القيمة الحقيقية لكل عضو

من أعضاء الاتصال الوجداني . كم نتمنى أن تحتفى النظرة الجوفاء الخالية من المعنى ومن الشعور من عين الممثل إلى الأبد ، وأن يحتفى الجود من قسبات وجهه ومن جبهته ، وأن تحتفى الصوت الكليل الخالى من الحياة ، والكلام الرتيب يجرى على وتيرة واحدة ، والجسم المتصلب المتقلص ذو العمود الفقرى والرقبة الجامدين ، والأذرع والأيدى والأصابع والأرجل المتخشبة الخالية من الحركة ، والمشية المتكلفة والعادات المصطنعة الموزلة .

آمل أن يولى ممثلونا أجهزتهم الإبداعية الخلاقة من العناية ما يوليه عازف الكمان آله الحبيبة ذات الصناعة الممتازة .

استهل المدير كلامه اليوم بقوله : كنا حتى الآن نعالج الناحية الخارجية المرئية المادية لعملية الاتصال الوجداني ، بيد أن ثمة جانباً هاماً آخر لهذه العملية . وهو جانب داخلي روحي لا نلاحظه الآن .

والصعوبة التي تواجهني في هذا الصدد هي أنه يجب على أن أحدثكم عن شيء أحسه ولكنني لا أدرك كنهه — شيء خبرته ، ولكنني لا أستطيع أن أقطع فيه برأى . إنني ليس لدى عبارات جاهزة للتعبير عن شيء لا أستطيع تفسيره إلا بالتبليس والإشارة — إلا بمحاولة جعلكم تستشعرون لأنفسكم بأنفسكم مافي نص أدبي كالنص الآتي من « هاملت » من أحاسيس :

أمسكني من معصى وشدد عليه قبضته

ثم ابتعد عني بقدر ما تسمح به ذراعه الممتدة

وأخذ ، وهو يضع يده الأخرى على جبهته هكذا ،

يتفرس في وجهي بإيمان عظيم

كما لو كان يريد أن يرسمه ، وبقى على هذه الحال طويلا .

وأخيراً — بعد أن هو ذراعى قليلا

وأوما برأسه ثلاثا هكذا —

قدت عن صدره ذفرة بلغ من عمقها وأسأها

أن خيل إلى أنها ستمزق جسمه

وستنزع الحياة منه — ثم أطلق سراحى

وانصرف وهو ينظر إلى جانبا

وكان كأنه يرى الطريق دون حاجة إلى عينيه

لأنه انطلق إلى الخارج دون أن يحولهما عنى

بل ظل يسلط على نورهما إلى آخر لحظة .

* * *

فهل يمكن أن تشرروا — خلال هذه الآليات — بالاتصال الوجدانى الصامت الذى تم بين هاملت وأوفيليا ؟ ألم يسبق لكم أن اتصاتم بأحد مثل هذا الاتصال فى ظروف مشابهة ، فإذا بشئ يسرى منكم .. تبادرتدفق من أعينكم أو من أطراف أصابعكم أو من جلال مسامكم .

ترى ما هو الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه التيارات الخفية التى نستخدمنها للاتصال ببعضنا البعض اتصالا وجدانياً ؟ سوف تكون هذه الظاهرة فى يوم من الأيام موضوعاً للبحث العلمى . وإلى أن يحدث ذلك فلنسم هذه التيارات لإشعاعات ، ولنحاول أن نرى ما يمكن أن نكتشفه بشأنها عن طريق الدراسة وتدوين الملاحظات عن أحاسيسنا ..

عندما نكون فى حالة هدوء نفسى فإننا لا نكاد نلاحظ عملية الإشعاع هذه ، ولكن عندما نكون فى حالة انفعالية شديدة فإن هذه الإشعاعات الصادرة منها والواردة تصبح أكثر وضوحا وتزيداً . وربما انتبه بعضكم إلى

هذه التيارات الداخلية في لحظات الانفعال العنيف في أثناء تأديتهم لأدوارهم في الاختبار الأول ، وذلك عندما كانت ماريا تصبح طالبة النجدة مثلاً ، أو عندما كان كوستيا يصيح : دما يا جو ، دما ! أوفى أثناء قيامكم بأى من التمارين المختلفة التي كنتم تقومون بها .

لقد رأيت أمس فقط مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وبين خطيبها ، كانا قد تشاجرا وامتتنا عن تبادل الحديث ، وجلس كل منهما بعيداً عن الآخر . وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا تراه على الإطلاق ، ولكنها كانت تفعل ذلك بطريقة تتمدد بها جذب انتباهه ، أما الشاب فكان يجلس ساكناً وهو ينظر إليها بعينين ملزمهما الاستطاف ، وكان يحاول أن تلتقي عيناه بعينها حتى يتمكن من حزر مشاعرها ، لقد كان يحاول أن يستشف روحها بماله من وسائل روحية خفية من وسائل الاتصال الوجداني ، إلا أن الفتاة الغاضبة كانت تقاوم جميع محاولاته تلك ، وأخيراً تمكن الشاب من أن يفوز منها بنظرة واحدة عندما استدارت ناحيته لحظة .

« وبدلاً من أن تسليه هذه النظرة وتدخل الطمأنينة إلى قلبه ، جعلته أشد اكتئاباً وحرناً . وبعد فترة انتقل الشاب إلى مكان آخر ليتمكن من مواجهتها والنظر في عينها مباشرة — لقد كان يتوق إلى الإمساك بيدها ، إلى لمسها ونقل تيار مشاعره إليها .

« لم تكن ثمة كلمات أو صيحات أو تعبيرات وجهية أو إيماءات أو أفعال ، وهذا هو الاتصال الوجداني السريع المباشر في أنقى صورة .

« وقد يكون لدى العلماء تفسير ما لطبيعة هذه العملية التي تخفى على الأنظار وكل ما يسمي أن أفعل هو أن أصف ما أشعر به أنا نفسي ، وأن أشرح كيف أضع تلك المشاعر في خزمة في » .

وعندما وصل المدير إلى هذا الحد من كلامه ، حدث ما أنهى الدرس .
لسوء الحظ .

وأنقسمنا أزواجاً وجلست أنا مع جريشا . وبدأنا من فورنا تبادل الإشعاعات تبادلآ ليا .

وعندئذ طلب المدير منا أن نتوقف وقال :

« إنكما تستخدمان وسائل عنيفة منذ البداية ، في حين أن هذا هو الشيء الذى ينبغى لكما أن تتجنباه في مثل هذه العملية الرقيقة الحساسة . إن نور عضلاتكما من شأنه أن يقضى على كل أمل في وصولكما إلى الغرض المنشود » ثم قال في لهجة الأمر : « فليسترح كل منكما في جلسته ! أكثر من هذا أكثر من هذا بكثير ! اجلسا في وضع مريح هادئ . لا . ليس هذا بالوضع الذى يتحقق فيه الاسترخاء العنلى بالقدر المطلوب . لا ليس كذلك ! لابد أن تتحقق الراحة في جلستكما . والآن فليخطر كل منكما للآخر . أقول فلينظر ، فهل تسميان هذا نظراً ؟ إن أعينكما تكاد تخرج من عاجرها . استرخيا - تحلصاً من التوتر ! »

ثم وجه المدير السؤال التالى إلى جريشا . ماذا تفعل ؟ ،

فقال جريشا يحميه : « إلى أحاول أن أوصل مناقشتنا حول الفن - ، وسأله المدير : « وهل تتوقع أن تعبر عن مثل هذه الأفكار بعينيك ؟ استخدم ألفاظاً ، واجعل عينيك توازيان صوتك . وربما شعرت بعد ذلك بالإشعاعات التى يوجهها كل منكما للآخر . » ثم واصلنا نقاشنا ، وعند بلوغنا نقطة معينة منه قال المدير موجها حديثه إلى :

« عندما توقفتما عن النقاش لحظة - شعرت أنا أنك كنت ترسل إشعاعات إلى جريشا ، وأنت يا جريشا كنت تهبأ لاستقبالها . فتذكر أن ذلك حدث في أثناء لحظة الصمت الطويلة التى أشرت إليها . »

قلت : إن تلك اللحظة من الصمت تعود إلى أنى كنت قد عجزت عن إقناع

زميلي بوجهة نظري ، فأخذت أعد له حجة جديدة .

وعندئذ أستدار المدير إلى قانيا وقال : قل لي يا قانيا . هل شعرت بتلك النظرة التي وجهتها إليك ماريا ؟ لقد كانت تلك إشعاعات حقيقية .

وأجاب قانيا في مرارة : « لقد كانت عيناها مساطبتين على كأنهما قطعتان من الحجر » .

وهنا عاد المدير مخاطبني قائلاً :

« أريد منك الآن — بالإضافة إلى الإنصات — أن تحاول أن تتقبل من زميلك شيئاً ذا طابع حيوي . هل تستطيع بالإضافة إلى النقاش المسموع الواعي ، وبالإضافة إلى تبادل الأفكار — أن تشعر بتعاقب تيارات تجري في خط مواز ، بشيء تستقبله من زميلك بعينيك ، ثم ترسله إليه ثانية عن طريقهما .

« إنه يشبه نهراً يجري تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التي تتخللها ، بحيث يحقق رابطة خفية بين المتحدث والمتحدث إليه .

« والآن أريدك أن تقوم بتجربة جديدة . أريدك أن تحاول الاتصال بي اتصالاً وجدانياً » .

قال ذلك وهو يجلس مكان جريشا إلى جوارى ، ثم أردف قائلاً :

« فليتخذ جسمك وضعاً مريحاً — لاتكن عصياً ، ولاتتسرع ، ولاتتكلف نفسك أكثر مما تطيق . وقبل أن تحاول نقل أى شيء إلى شخص آخر يجب عليك أن تمد ما تريد نقله إليه .

« منذ زمن ليس بالبعيد كان هذا النوع من العمل يبدو معقداً في نظرك أما الآن فمن السهل أن تقوم به . وسيصدق الشيء نفسه على المشكلة التي نحن

بصدها . أريدك أن تنتقل إلى مشاعرك ، من غير استعانة بالكلمات على الإطلاق ، وإنما من خلال عينيك لحسب .

قلت له : « ولكنى لا أستطيع أن أعبر بعيني عن جميع درجات المشاعر التى تخالجنى » .

فقال : لاحيلة لنا فى ذلك ، فلا تشغل بالك بدرجات مشاعرك جميعاً ، وسألته أنا فى حيرة : « وماذا يبقى بعد ذلك ؟ » .

فقال : « مشاعر التفام والاحترام التى تستطيع أن ترسلها دون حاجة إلى الكلام . ولكنك لا تستطيع أن تجعل الشخص الآخر يدرك أنك تحبه لأنه شاب ذكى ونشط ومجتهد فى عمله وذو شهامة ومروءة » .

وعندما فرغ المدير من كلامه سألته وأنا أحملنى فيه : « ما الذى أحاول أن أعبر لك عنه ؟ » .

قال : « لا أعرف ولا يهمنى أن أعرف » .

— ولماذا ؟

— « لأنك تهملنى فى . إذا كنت تريدنى أن أدرك المعنى العام لمشاعرك فلا بد لك أن تشعر أنت بما تحاول إرساله إلى » .

— « وهل يمكنك أن تفهم الآن ؟ إنى لا أستطيع التعبير عن مشاعرى بطريقة أكثر وضوحاً » .

« إنك تنظر إلى نظرة استعلاء لسبب ما . ولست أستطيع معرفة السبب الحقيقى لذلك بدون ألفاظ . بيد أن هذا خارج عن موضوع بحثنا الحالى . هل أحسست بتيار ما صادر عنك صدوراً حراً لا يعوقه شئ ؟ » .

فقلت : « ربما أحسست بذلك فى عيني » ، ثم حاولت أن أستشعر نفس الإحساس مرة أخرى ..

وعندئذ قال المدير : « لا . فى هذه المرة كنت لا تفكر إلا فى طريقة

لم أخرجك للتيار ، فكنت تشد عضلاتك وكانت ذقنك ورقبتك متوترتين ، كما بدأت عينك تجفان . يمكن أن تحقق ما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وسهولة ودون افتعال . إذا كنت تريد أن تخضع شخصاً آخر لغباتك فلست في حاجة إلى استخدام عضلاتك ، إذ ينبغي أن يكون الإحساس الجسدي المترتب على هذا التيار إحساساً لا يكاد يلاحظ . أما القوة التي أراك تغذي بها ذلك التيار فقد تؤدي إلى انفجار أحد شرايينك .

وهنا عيل صبرى فصحت به :

« ولذن فلست أفهمك على الإطلاق . . . »

فقال : « خذ قسماً من الراحة الآن وسأحاول أن أصف نوع الإحساس الذي أريد أن يخاطبك . لقد شبهه أحد تلاميذي بالمعبر المنبعث من زهرة وشبهه آخر بالوهج الساطع في ماسة . ولقد غامر في ذلك الشعور في أثناء وقوفي عند فوهة بركان :

« شعرت بالهواء الساخن المتصاعد من الزئران الهائلة التي تغور داخل الأرض . ترى هل يستويك شيء من هذه الصور ؟ » ،
وقلت في عناد : « كلا ، بالمرّة ! » .

فتندع تورسوف بالصبر وقال : « إذن سأحاول إقناعك بطريقة مختلفة . أنصت إلى :

« عندما أكون في حفلة موسيقية ، ولا تروقي الموسيقى فإنّي أحاول الشعور على طرق شتى أسلى بها نفسي ، فأختار أحياناً شخصاً من النظارة ، وأحاول التأثير عليه تأثيراً مغناطيسياً . وإذا كانت ضحني امرأة جميلة حاولت أن أبها إعجابي بها . أما إذا كان وجهها قبيحاً فإنّي أبدي لها مشاعر الاشتمزاز . وفي مثل هذه الأحوال يخالطني إحساس جسدي معين . وربما كان ذلك الإحساس مألوفاً لديك . وعلى أي حال فهذا هو ما نبحت عنه في الوقت الحاضر . » .

ويسأله بول : هل يخالذك ذلك الإحساس أنت نفسك في أثناء تنويمك
شخصا آخر تنوينا مغناطيسيا ؟

فقال تورسوف بيجية : نعم بالطبع . وإذا كنت قد حاولت مرة أن
تستخدم التأثير المغناطيسى فلا بد أن تدرك ما أعنى تمام الإدراك .

فقلت وقد سرى عنى : ذلك شيء بسيط ومألوف لدى معا .

وهنا قال تورسوف بلهجة تم عن الدهشة : وهل سبق لى أن قلت : إنه
شيء غير مألوف أو غارق ؟

قلت : كنت أبحث عن شيء . . خاص . . خاص جدا .

— وهذا هو ما يحدث دائما . . لا يكاد المرء يستخدم كلمة مثل كلمة
إبداع أو خلق ، حتى تسارعوا جميعا إلى المبالغة والتحويل .

والآن فلنقم بتجربتنا مرة أخرى .

فسألته : ما الذى أشعه الآن ؟

— الاستعلاء مرة أخرى .

— والآن ؟

— لك تريد الآن أن تلاحظنى .

— والآن ؟

— وهذا أيضا شعور مغمم صداقة ، إلا أن به شائبة من السخرية .
وغرنى السرور لتمكنه من حرر ما أردت التعبير عنه .

ثم سألنى : هل فهمت كنه ذلك الشعور الذى يصحب التيار الصادر من
شخص إلى آخر ؟

وأجيبه فى شيء من التردد : أظننى فهمته .

ويقول : إننا نسمى ذلك بلفتنا الدارجة إشعاعا .

واستقبال تلك الإشعاعات هو العملية المقابلة ، فما رأيك في محاولة القيام بها .

وتبادلنا الأدوار ، فقام هو بنقل مشاعره إلىي ، وقت أنا بمحاولة حررها . وبعد أن فرغنا من التجربة قال : حاول أنت تعبر عن إحساسك في ألفاظ .

قلت : لو أنني أردت التعبير عن ذلك الإحساس لعبرت عنه بابتسامة ، لأنه يشبه انجذاب قطعة من الحديد إلى مغناطيس .

ووافق المدير على قولي هذا ثم سألني عما إذا كنت قد فطنت إلى وجود الرابطة الخفية بيننا خلال اتصالنا الوجداني الصامت . وأجبتة بقولي : أظنني فطنت إلى ذلك .

فقال : إذا استطعت أن تحقق سلسلة طويلة متجانسة من هذه المشاعر ، لترتب على ذلك أن تصير مقدرتك على الاتصال بالآخرين اتصالا وجدانيا من القوة بحيث يتحقق لك ما نسميه بالتمكن ، أو قوة تشهد المحافظة بالاشياء ، ومن ثم يصبح لإرسالك للتيارات وتقبلك لها أقوى وأشد إرهاقا وأكثر وضوحا .

وعندما طلب إلى تورسوف أن يوضح ما يرى إليه بكلمة قوة التمكن . أو التشبه قال :

إنما ذلك الشيء الذي نجده في فك الكلاب من فصيلة البولودوج . يجب أن تكون لدينا — نحن الممثلين — نفس المقدرة على التمكن من الأشياء بأعيننا وآذاننا وجميع حواسنا ، فإذا أضمت الممثل وجب أن يرهف السمع ، وإذا شم وجب أن يفعل ذلك بقوة ، وإذا تبين عليه أن ينظر إلى شيء وجب أن يمين النظر ، بيد أن هذا كله ينبغي أن يتم دون توتر عضلي لاضرورة له .

وعندئذ سألته : وهل أبدبت أنا أى قدر من التمكن أو قوة التشبث
عندما كنت بتمثيل ذلك المشهد من مسرحية عطيل ؟
فقال توريسوف : حدث ذلك أحيانا . ولكن كان هذا أقل مما ينبغي ،
إذ أن دور عطيل كله يتطلب تمكنا كاملا . إنك تحتاج إلى قوة إدراك
عادية في المسرحية البسيطة ، ولكنك تحتاج إلى قوة إدراك مطلقة في
مسرحية من مسرحيات شكسبير .

ونحن لانتحتاج إلى قوة إدراك كاملة في حياتنا اليومية المعتادة ، أما على
خشبة المسرح — وبخاصة ونحن نقوم بتمثيل المأسى — فقوة الإدراك
تصبح ضرورة لا غناء عنها . ولنتقارن بين الأمرين : إن القسط الأكبر
من الحياة ينقض في إنجاز أعمال غير هامة ، فأنت تستيقظ من نومك وتأوى
إلى فراشك وتتبع — بين هذا وذاك — نمطا آليا إلى حد كبير . وذلك شيء
لا يصلح للمسرح . ولكن ثمة لحظات حمراء قانية من الملح أو السعادة
الفامرة ، وموجات عارمة من العواطف الجياشة ، وثمة تجارب فذة ؛ كأن
نطالب بالكفاح من أجل الحرية أو من أجل فكرة أو في سبيل وجودنا
وحقوقنا ، فهذه كلها أشياء يمكن أن نستخدمها على المنصة إذا توفرت لنا قوة
الإدراك الداخلية والخارجية اللازمتان للتعبير عنها . وقوة الإدراك لا تعنى
بأى حال من الأحوال بذل جهد جسمانى مضن ، وإنما تعنى القيام بمزيد من
الفعل الداخلى .

يجب أن يتعلم الممثل كيف يستغرق في مشكلة إبداعيه تستثير الاهتمام
، وهو على المنصة . فإذا استطاع أن يكرس جماع انتباهه وقواه الخلاقة
لذلك ، فسوف تم له قوة الانتباه الحقيقية .

اسمحوا لى أن أحكى لكم قصة أحد مدربي الحيوانات ، ذلك الرجل
الذى اعتاد أن يذهب إلى إفريقيا لاختيار عدد من القرود التى تصلح
للتدريب ، وكانوا يجمعون له عددا كبيرا منها فى مكان ما ، فيختار منها

ما يعده أوفى بفرضه . ولكن كيف كان يختار ؟ . كان يفصل كل قرد عن الآخرين ، ثم يحاول أن يثير اهتمامه بشيء ما ، كأن يلوح بمندبل زاه مثلا أمامه أو بلعبة يمكن أن تدخل السرور على نفس القرد بألوانها أو بما يصدر عنها من أصوات . وبعد أن يتركز انتباه القرد في ذلك الشيء ، كان المدرب يمدد إلى محاولة تشتيت انتباهه بأن يقدم له شيئا آخر ، ربما كان سيجارة أو بندقة . وكان إذا أفلح في تحويل اهتمام القرد من شيء إلى آخر استبدله وأعرض عن شرائه ، أما إذا وجد أن الحيوان لا يحول انتباهه عن الشيء الذى أثار اهتمامه بآدى ذى بده ، وأنه يذل جهدا لمتابعة ذلك الشيء إذا أبعد عنه ، فكان يشتريه ؛ لقد كان اختياره يتم على أساس ما يديه القرد من مقدرة واضحة على الانتباه لشيء ما والتشبث بذلك الشيء . وهذه هى الطريقة التى نسلكها — فى أغلب الأحيان — لتقدير قوة انتباه تلاميذنا ومقدرتهم على البقاء فى حالة اتصال وجدائى كل منهم بالآخر أعنى أن التقدير يتم على أساس قوة تشبث ذاكرتهم واستمرارها .

— ٧ —

استهل المدير الدرس بقوله :

بما أن هذه التيارات الروحية هامة جدا فى إقامة العلاقات المتبادلة بين الممثلين ، فهل يمكن السيطرة عليها بالوسائل الفنية؟ هل نستطيع إيجاد تلك التيارات كلها أردنا ؟

هنا أيضا نجد أنفسنا فى ذلك الموقف الذى نضطر لإزاده إلى العمل من الخارج ، وذلك عندما لا نبحث رغباتنا بطريقة تلقائية من داخل نفوسنا ؛ ولحسن الحظ أن ثمة رابطة عضوية بين الجسم والروح ، وهذه الرابطة من القوة بحيث تستطيع تحقيق كل شيء فيما عدا إحياء المواقف وتصوروا شخصا تشير جميع الدلائل إلى أنه مات غرقا — لقد توقف نبضه وغاب عن وعيه .

لكننا نستطيع باستخدام التنفس الصناعي أن نجبر رتيبه على تقبل الهواء وطرده . . . وهذه العملية تعيد دورته الدموية إلى مجراها الطبيعي ، ومن ثمة تستأنف أعضاؤه القيام بوظائفها المعتادة ، وهكذا تعود الحياة إلى هذا الرجل الذي كان قاب قوسين أو أدنى من الموت .

ونحن حينها نستخدم الوسائل الصناعية في المسرح إنما نعمل مستخدمين إلى هذا المبدأ نفسه ، المبدأ الذي يقول : إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة في العمليات الداخلية .

وسأين لكم الآن طريقة استخدام هذه العوامل المساعدة . .

ثم جلس تورسوف في مواجهةي وطلب إلى أن أختار شيئاً ما ، وما يقوم عليه من أساس تقبلي مناسب ، ثم أخبر له عنه . وسمح لي باستخدام الكلمات والإيماءات والتعابير الوجهية .

ولقد استغرقت هذه العملية وقتاً طويلاً ، إلى أن فهمت أخيراً ما يريد وأُفصلت في الاتصال به اتصالاً وجدانياً . ولكنه جعلني أقضي وقتاً وأنا أراقب فيه الأحاسيس الجسمية التي كانت تصحب هذا الاتصال ، وأتعود عليها . وعندما مرت على أداء التمرين ، أخذت يجد من وسائل التمييز المتاحة لي ، الواحدة منها بعد الأخرى : الكلمات ثم الإيماءات ، وهكذا ، إلى أن اضطررت إلى مواصلة اتصالى به عن طريق إرسال الإشعاعات واستقبالها فقط .

وبعد ذلك جعلني أعيد العملية بطريقة جسمية وآلية صرفة ، دون السماح للشاعر بالاشتراك فيها . وقد اقتضاني إبعاد المشاعر عن العملية وقتاً طويلاً ، وعندما وفقت إلى ذلك سألتني : ماذا كان شعورك ؟

فقلت : كنت أشعر كأن مضخة لا تخرج سوى الهواء . لقد كنت أشعر

بأظب التيارات الصادرة وهى تخرج منى خلال عيني، وربما كان بعضها يخرج من جانب جسمى لتسرى نحوك .

وعندئذ قال المدير : وإذن فاستمر قدر طاقتك فى إرسال ذلك التيار بطريقة جسمية آلية صرفه .

وإن هى إلا برهة حتى تخيلت القيام بما أسميته عملية ، لامنى لها ، على الإطلاق .

وبادرنى هو بهذا السؤال : وإذن فلماذا لم تضع شيئاً من المعنى فيما كنت تقوم به ؟ ألم تكن مشاعرك تصرخ طالبة أن تخف لمعاوتتك ، وذاكرتك الانفعالية توحى إليك بتجربة يمكنك استخدامها بوصفها مادة للتيار الصادر منك ؟

فقلت : لو أننى أجبرت على مواصلة هذا القرن الآلى ، لشق على بالطبع ألا أستخدم شيئاً ما يحفزنى إلى الفعل ، ولاحتجت إلى أساس : ما لذلك الفعل .

وقال المدير مقترحاً : ولم لا تنقل إلى ما تشمر به هذه اللحظة بالذات من فزع أو عجز ، أو تبهذ أى إحساس آخر ؟

لحاولت أن أنقل إليه ضيق وتبرى .

وبدا أن عيني تقولان : هل لك أن تدعى وشائى ؟ لم هذا الإلحاح ؟ لماذا تعذبى ؟ !

ويسألنى تورسوف : ما هو شعورك الآن ؟

فقلت :

أشعر هذه المرة وكأن بالمنضخة شيئاً آخر تريد أن تخرجه غير الهواء .

— وإذن فقد صار لميلتك التي «لامنى لها» والتي ترسل بها الإشعاعات
إرسالا جسيماً ، معنى وهدف آخر الأمر . .

ثم انتقل المدير إلى تمارين أخرى قائمة على استقبال الإشعاعات ، وهي
الإجراء المعاكس أو المقابل ، وسأقتصر على وصف نقطة جديدة واحدة .
لأنه لم يكن باستطاعتي أن أتقبل منه أى شيء ، إلا بعد أن أستشف بعيني
الذي يريدني أن أفهمه . وقد اقتضى ذلك بحثاً دقيقاً يقظاً ، وأنا أحاول أن
أتلس طريقى إلى مزاجه ، وأن أتصل بذلك المزاج على نحو ما .

وقال تورسوف : ليس من السهل أن نحقق بالوسائل الفنية ما هو طبيعى
وفطرى فى الحياة العادية . وعلى أى حال يمكننى أن أقدم لكم هذا المزاج ،
وهو أن هذه العملية تتم ، وأتم يقومون بأدواركم على المنصة ، بسهولة أكبر
بكثير مما تتم به فى تمرين من التمارين المدرسية . . .

وسبب ذلك هو أنه كان عليكم إزاء غرضنا الحالى أن تبحثوا عن أى
مادة تصادفكم كي تستخدموها . ولكن عندما تكونون على المنصة تكون
كل الظروف المتاحة لكم قد أعدت من قبل ، وتكون أهدافكم قد حددت
وعواطفكم قد نضجت وأصبحت متحفزة للظهور فى الوقت المناسب ،
وكل ما تحتاجونه حينئذ لا يعد وأن يكون أحسد المثيرات الصغيرة ، فإذا
بالمشاعر المعدة لأدواركم تتدفق فى تيار تلقائى متصل .

عندما تصنع مصفاً لتفريغ الماء من وعاء ، فإنك تمتص الهواء فى
المص مرة واحدة لحسب ، فإذا بالماء يسيل من الوعاء من تلقاء نفسه .
وهذا هو ما يحدث لك : أعط الإشارة وافتح الطريق فإذا بإشعاعاتك
وتياراتك تتدفق منك تلقائياً .

وعندما سئل المدير عن إتمام هذه المقدرة وتطويرها عن طريق التمارين
مأجاب قائلاً :

إن ثمة نوعين من التمارين التي كنا نقوم بها خلال الدروس الأخيرة .
النوع الأول يملك كيف تهتمت شعوراً تنقله إلى شخص آخر ، وحينئذ
تفعل ذلك تلاحظ ما يصحب هذا العمل من إحساسات جسمية . وتعلم
كذلك التعرف على الإحساس المصاحب لتقبل المشاعر من الآخرين .

أما النوع الثاني فيتألف من قيامك بمجهود لكي تشعر بالإحساسات
الجسمية البصرية ، وهي إحساسات إرسال المشاعر واستقبالها ، دون أن
تصبحها التجربة الانفعالية ، ولكي تقوم بهذا فحتم أن تركز انتباهك تركيزاً
عظيماً ، وإلا فقد تخلط بسهولة بين هذه الإحساسات وبين التقلصات العضلية
المعتادة ، فإذا حدثت هذه التقلصات فاختر شعوراً داخلياً ترغب في إشعاعه
ولكن تجنب - بصفة خاصة - كل عنف أو انفعال جسدي . لأن إرسال
العواطف وتشرها يجب أن يتم بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون
فقدان للعاطفة .

ويجب ألا تقوم بهذه التمارين وحلك أو مع شخص من صنع الخيال ،
بل استخدم شخصاً حياً على الدوام . شخصاً موجوداً ملك بالفعل في مبادلتك
مشاعرك ، وكذلك يجب ألا تحاول القيام بهذه التمارين إلا بإشراف مساعدى ،
إذ أنك تحتاج إلى عينه الخبيرة للحيولة دون تورطك في الخطأ ، ودون
التردى في خطر الخلط بين التوتر العضلي وبين العملية الصحيحة .

وهنا هتفت قائلاً : كم يبدو ذلك صعباً !

فقال تورسوف : وهل من الصعب القيام بشيء سوى وطبعى ؟ إنك
لتخطئ . فكل ما هو سوى يمكن القيام به في يسر وسهولة . ومن الصعوبة
بمكان القيام بشيء منافع الطبيعة ، فاعكف على دراستها . ولا تحاول أن
تفعل شيئاً لا يتفق والطبيعة .

لقد كانت جميع المراحل الأولى لعملنا تبدو شاقة في نظرك ، كالاسترخاء
العقلي وتركيز الانتباه وغيرها ، ومع ذلك فقد أصبحت الآن طبيعة ثانية
بالنسبة إليك .

وينبغي لك أن تسعد لأنك أثريت جهازك الفنى بهذا الباعث الهام على
الاتصال الوجداني .

الفصل الحادى عشر

التكيف

- ١ -

كان أول اقتراح تقدم به المدير ، بعد رؤيته كلمة « التكيف » على اللافتة الكبيرة التى رفعها مساعده ، من نصيب فانيا . فطرح عليه هذه المشكلة :

إنك تريد أن تنهب إلى مكان ما . وأنت تعلم أن القطار يتحرك فى الساعة الثانية وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة ، فكيف تتمكن من الإفلات قبل انتهاء الدروس ؟ إن الصعوبة التى ستواجهك تكن فى اضطرارك إلى أن تخدعنى وتخدع جميع زملائك ، فكيف تتصرف للوصول إلى ماربك ؟

فاقتربت أن يتظاهر بأنه حزين أو مشغول الذهن أو مهموم أو مريض وعندئذ يمكن أن يسأله الجميع : « ماذا يشغلك ؟ » وهكذا تتاح له الفرصة لاختراع قصة ما ، قصة نجعلنا نصدق أنه مريض حقا وندعه يتصرف إلى منزله .

وهنا يتف فانيا فى سرور : هو ذاك !

ثم شرع يقوم بسلسلة من الوثبات والقفزات ، ولكنه ما كاد يقوم ببعضها حتى تعثر وهو يصبح من فرط الألم ، ثم تسمر فى مكانه وقد رفع إحدى رجله ، بينما تقلص وجهه بما يعانى .

وخيل إلينا بادی ذی بده أنه كان یخدعنا ، وأن ذلك كان جزءاً منی ، خطته ، ید أنه كان واضحاً أنه یعانی ألماً حقیقياً ، فأمنت بصدق ما أؤمن وكننت علی وشك أن أذهب إليه لأساعده ، عندما أحسست بشیء الشك ، وظننت أتى أرى فی عینه بریقا لم یدم سوى جزء ضئیل من الثانية فبقيت مع المدير ، بينما ذهب الآخرون جميعاً لنجدته ، ولم یسمح هو لأحد أن یلس رجله ، وحاول أن یمنی بها ، ولكنه صرخ متألماً بطريقة جعلتنا نقابل النظر — أنا وتورتسوف — وكأنا نأسأل : أهذه حقیقة أم خداع ؟ وساعد الزملاء فأنا علی النزول من المسرح بصعوبة كبيرة ، وهم یرفقونه من إبطیه وهو یجمل علی رجله السلیمة .

ولجأة بدأ فأنا یرقص رقصة سريعة ثم انفجر ضاحكاً وهو یقول :

كان ذلك عظیماً . . لقد شعرت بذلك حقاً !

وقد قوبل بمصافاة من التصفیق ، وشعرت مرة أخرى بما یتمتع به من مواهب جد حقیقیة . وسألنا المدير : أتعرفون لماذا صفقتم له ؟ صفقتم لانه وفق إلى التکیف الصحیح بالظروف التي حدثت له ، وفقد خطته بنجاح .

ونسستخدم كلمة « التکیف » هذه من الآن فصاعداً للدلالة علی الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية ، التي یستخدمها الناس للتوفیق بین أنفسهم و بین الآخرين لإقامة علاقات شقی بینهم و بین غیرهم ، كما یستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين .

ثم أخذ یشرح ما یقصد به بالتکیف أو توفیق الممثل بین نفسه و بین مشكلة یقوم بتمثلها .

فقال : هو ما فعله فأنا الآن . لقد استخدم حيلة أو خدعة لیتمكن من إيجاد حل سریع للوقوف الذي كان فیهِ .

وهذا يسأل جريشا : فالتكيف إذن يعنى الخداع ؟

وربمجه تورسوف : هو كذلك بمعنى من المعاني ، وهو بمعنى آخر تعبير .
قوى عن المشاعر أو الأفكار الداخلية ؛ والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب
إليك انتباه الشخص الذى تريد أن تتصل به ، ثم هو بمعنى رابع يستطيع
أن يهيئ زميلك بوضعه فى حالة نفسية تجعله يتجاوب معك ، وهو بمعنى
خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها بحسب
ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ . وبوسعى أن أذكر كثيرا من الوظائف
الأخرى الممكنة إذ أن مداها وتووعها لاحد له :

وليك هذا المثال :

فلنترض يا كوستيا أنك تحتل مركزا ساميا وأتى بمنظر إلى أن أطلب
منك خدمة ، وألا بدلى من الحصول على معونتك ، ولكنك لا تعرفنى
على الإطلاق ، فكيف يمكننى أن أتقدم على الآخرين الذين يحاولون
الحصول على معونة منك ؟

يجب على أن أركز انتباهك فى وأسيطر عليه . كيف يمكننى أن أعزز
الاتصال البسيط الحادث بيننا وأستغله إلى أقصى حد ؟ كيف يمكننى أن
أؤثر عليك حتى تعطف على ؟ كيف يمكننى أن أصل إلى فكرك ومشاعرك
وانتباهك وخيالك ؟ كيف يمكننى أن أمس الصميم من روح مثل هذه
الشخصية ذات النفوذ ؟

لو أننى استطلعت فقط أن أجعله يكون فى ذهنه صورة تقارب بأى
شكل من الأشكال حقيقة ظروف الرهبة لأيقنت أن من الممكن استئارة
اهتمامه ، وأنه سوف يولبنى قسما أكبر من الانتباه ، وأنى سوف أمس
شغاف قلبه . ولكن يجب ، للوصول إلى هذا المدى ، أن أنفذ إلى طبيعة

تكوين الشخص الآخر ، ويجب أن أشعر بحياته وأدركها على حقيقتها ،
ثم يجب أن أكيف نفسى بمقتضى ذلك كله .

إن ما نهدف إليه أولاً وقبل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو
التعبير عن حالتنا الذهنية والنفسية بوضوح أكبر . على أن ثمة ظروفًا
مماثلة نستخدم فيها هذه الوسائل لنخفي أحاسيسنا أو لنسدل عليها ستارًا ،
مثال ذلك : الشخص المتكبر المرفف الحس الذى يحاول أن يتظاهر بالمعانة
ايخفي مشاعره الجريحة ، أو المدعى العموى الذى يخفي أهدافه بمهارة فائقة
مستخدما في سبيل ذلك شتى الحيل ليستر هدفه الحقيقي من استجواب المجرم .

إننا نلجأ إلى وسائل التكيف في جميع صور الاتصال ، حتى مع أنفسنا
لأننا يجب أن ندخل في حسابنا — بالضرورة — الحالة النفسية التي
نكون عليها في أية لحظة معينة .

وهنا يقول جريشا معترضا : ولكن توجد كلمات للتعبير عن كل هذه
الأشياء على أى حال .

ويقول له تورسوف : هل تعتقد أن الكلمات يمكن أن تفي بحاجة
أجمل ألوان العواطف كلها التي تتماثلجك ؟ كلا . فالكلمات لا تكن في
الأحوال التي يتصل فيها بعضنا ببعض . وإذا أردنا أن نهك الحياة في الكلمات
فيجب أن نضيف إليها المشاعر ، إذ أن المشاعر هي التي تسد الفراغ الذي
تحتله الكلمات ، وتكمل ما أهملته الألفاظ .

ويعترض أحدهم قائلا : وإذن فكلما ازدادت الوسائل التي تستخدمها
أصبح اتصالك بالشخص الآخر أقوى وأكمل ؟ ،

ويجيبه المدير : « ليست المسألة مسألة كم بل مسألة كيف . »

وعند ذلك سألت المدير عن أحسن الخصائص ملائمة للشرح .

وقد أجبني قائلا : « هناك نماذج كثيرة . وكل يمثل له خصائصه الذاتية التي يسم بها ، وهي خصائص أصيلة فيه ، وتنبثق من منابع مختلفة ، وتتفاوت في قيمتها . إن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال ، والمختالين والمتواضعين وذوى الطبع الحاد وذوى القلوب الرحيمة ، وذوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة ، كل من هؤلاء له نموذج الخاص . وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه ، يؤدي إلى التكيف المناسب . إن توفيقك بين نفسك وظروفك وأنت وحيد في هدأة الليل ، يختلف عنه وأنت بين الناس في وضوح النهار ، وعندما تصل إلى بلد أجنبي فإنك تهتدى إلى طرق تكيف نفسك بما يلائم الظروف المحيطة بك .

وكل شعور تعبر عنه يقتضى ، في أثناء التعبير عنه ، شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده . وكل أنواع الاتصال ، كالاتصال الذى يتم في جماعة من الناس مثلا ، أو الاتصال بشيء خيالى أو بشيء حاضر أو غائب ، كل هذه الاتصالات تتطلب طرقا للتكيف خاصة بكل منها . ونحن نستخدم حواسنا الخمس جميعا ، وكل عناصر تكويننا الداخلى والخارجى للاتصال ، فنحن نرسل أشعة ونستقبلها ، ونستخدم أعيننا وتعبيرات وجوهنا ، وأصواتنا ونبراتنا ، وأيدينا وأصابعنا ، وأجسامنا كلها ، وفي كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تتعنيها الظروف .

إنكم سترون مثالين وهما مقدرة هائلة للتعبير عن جميع ألوان العواطف الإنسانية ويستعملون في ذلك وسائل تتصف بالجودة والسلامة في الوقت نفسه ، غير أنهم قد لا يستطيعون نقل كل ذلك إلا إلى عدد قليل من الناس لحسب في أثناء التدريبات التي ترفع فيها الكلفة بين الموجودين ، أما عندما يرتفع الستار عن الرواية أمام الجمهور ، ويكون من الواجب أن تزداد وسائلهم حيوية ، فإننا نجدهم يضعفون ويفشلون في التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة بما فيه الكفاية .

وهناك ممثلون آخرون يتمتعون بالمقدرة على تحقيق صور من التكيف، تنسم بالحوية، ولكنها صور قليلة . ولما كانت تلك الصور ينقصها التنوع، فإنها تفقد قوتها وتأثيرها .

وهناك أخيراً ممثلون قست عليهم الطبيعة فوهبتهم مقدرة رتيبة وفاترة على التكيف ، وإن كانت مقدرة صحيحة ، ولذلك لا يستطيعون مطلقاً أن يرقوا إلى القمة في مهنتهم .

ولئن كان الناس في شئون الحياة المعتادة يحتاجون إلى أشكال كثيرة: مختلفة من أشكال التكيف يستخدمونها بالفعل ، فإن الممثلين يحتاجون إلى عدد أكثر نسياً ، لأننا يجب أن نكون دائماً على اتصال ببعضنا البعض . وبالتالي يجب علينا أن نكيف أنفسنا دون انقطاع . وفي كل الأمثلة التي ضربتها ، يحتل نوع التكيف مكانة عظيمة وذلك من حيث الحوية والعطافة . والجسارة ، والرقة والتلوين ، والبراعة والدوق .

إن ما فعله قانياً أمامنا كان شيئاً حياً وصل به إلى حد الجسارة . ولكن ثمة طرق أخرى للتكيف . والآن فلتصعد سونيا وجريشا وفاسيلي إلى المنصة وليمثلوا لنا تمرين النقاد المحترقة .

وهنا تقف سونيا بشيء من التراخي ، وقد علا وجهها تمبير مكثب ، وكان واضحاً أنها تنتظر أن يحوز ميلها حنوها . ولكنها ظلاً جالسين في جمود . وتبع ذلك صمت محرج .

ويسأل تورسوف : ماذا حدث ؟

فلا يجيب أحد جواباً ، ويظل تورسوف ينتظر في صبر . وأخيراً لم تستطع سونيا أن تحتل الصمت أكثر من ذلك . فقررت أن تسكلم . ولكي تخفف من وطأة ملاحظاتها ، استخدمت بعض الحيل النسائية لأنها

كانت قد وجدت أن الرجال يتأثرون بها ، فضغت الطرف ، بينما أصابها
نعبت باللوحة النحاسية التي تحمل رقم المقعد الواقع أمامها ، محاولة إخفاء
مشاعرها ، وظلّت مدة طويلة لا تستطيع أن تلفظ كلمة واحدة ، وهي
تضع مديلا على وجهها وتستدير لكي تخفي حمرة الخجل التي كانت
تضج وجنتها .

واستطالت لحظة الصمت وبدأ أنها لن تنتهي : ولكي تملأ سونيا هذا
ال فراغ وتخفف من حرج الموقف ، ولكي تضفي عليه صبغة من الفكاهة
أيضا ؛ اقتعلت ضحكة صغيرة لامرئ فيها .

ثم قالت : « لقد سئمنا هذا القرن أما سأم — لقد سئمناه حقاً . لست
أدرى كيف أعبر لك عن مبلغ سأمنا . ولكن أرجوك ، أعطنا تمرينا آخر...
وسننصح في تمثيله ، فمتف المدير : مرحى ا مرافق . وليس ثمة ما يدعوك الآن
إلى القيام بذلك القرن ، لأنك قد أعطيتني بالفعل ما كنت أريد .

ولما سأله : وما الذي أعطتك إياه ؟

قال : بينما قدم لنا فانيا تكييفا يتسم بالجرأة ، جاء تكييف سونيا أكثر
براعة ودقة ، وتضمن عناصر داخلية وخارجية على السواء . لقد استخدمت
في صبر عظيم جميع ما تملك من وسائل الإقناع لتجعلني أشفق عليها ،
واستخدمت ضيقها ودموعها استخداما فعالا ، وكانت ، حيثما استطاعت إلى
ذلك سيلا ، تضيف لمسة من الغزل لتصل إلى هدفها . كانت تجدد وسائلها
باستمرار حتى تجعلني أحس وأقبل جميع ألوان الانفعالات المتغيرة التي
كانت تشع بها ، فإذا فشلت وسيلة كانت تستخدم وسيلة ثانية ، فثالثة ، وهي
تأمل في العثور على أكثر الطرق إقناعا للنفاذ إلى صميم المشكلة .

يجب أن تعلموا كيف توفقون بين أنفسكم وبين الظروف والزمن ،
وبين أنفسكم وبين كل فرد على حدة . وإذا دعيتكم الحاجة إلى التعامل مع

شخص ضئيل ، فيجب أن تكيفوا سلوككم بما يلائم عقليته وأن تكتشفوا أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه وإدراكه . أما إذا كان الرجل الذي أمامكم حاد الذكاء، فينبغي أن تنصرفوا بقسط أكبر من الحذر. وتستخدموا وسائل أكثر لطفا . حتى لا يكشف حيلكم .

ولكى أثبت لكم مدى ما لطرق التكيف هذه من أهمية اسمعوا إلى أن أضيف أن كثيراً من المثابرين ذوى الطاقة العاطفية المحدودة يصلون ، بفضل ما لهم من مقدرة كبيرة على التكيف . إلى نتائج أفضل من النتائج التى يصل إليها أولئك الذين يفوقونهم فى عمق الشعور وقوته . ولكنهم لا يستطيعون نقل عواطفهم إلا فى قوالب باهتة .

- ٢ -

قال المدير : فانيا ، اعتل خشبة المسرح معى . ومثل مشهداً تعتمد فكرته بما فعلته فى المرة الأخيرة .

فقفز صديقنا الشاب المعتلى حشوية واندفع إلى المسرح . وتبعه تورسوف متميلاً وهو يمس لنا فى طريقه : ارقبوا كيف سأخرجه عن الطريق السوى . ثم أردف بصوت مرتفع : إذن فأنت تريد أن تغادر المدرسة مبكراً — هذا هو هدفك الرئيسى . هدفك الأساسى . دعنى أرى كيف تحققه إذن .

ثم جلس بالقرب من إحدى المناضد ، وأخرج خطاباً من جيبه وانكب على قراءته فى استغراق تام . ووقف فانيا عن كسب وقد ركز كل انتباهه فى العثور على أهر الطرق الممكنة للتبريز عليه فيما رسمه من الحيل .

وقد طرق أكثر الحيل اختلافاً . بيد أن تورسوف لم يعره التفاتاً ، وكأنه يعتمد ذلك تعمداً . ولم يعرف التعب إلى فانيا سيلاً وهو يوالى بذلك .

جهوده ؛ جلس فترة طويلة دون أن تبدر منه حركة واحدة وتدعلا وجهه ،
تعبير ينم عن الشقاء ؛ ولو أن تورسوف تنازل حتى إلى مجرد النظر إليه
لأخذته به الشفقة . وجأفة نهض فانيا واندفع إلى الغيابات . أعنى الكواليس ،
ثم عاد بعد فترة وجيزة وهو يسير بخطا مترددة كما يسير شخص مريض ؛
ويمسح جبهته بيده وكان العرق البارد يتصبب منها ، ثم ارتدى على مقعد بالقرب
من تورسوف الذى استمر فى تجاهله له . ولكن فانيا كان يمثل فى صدق .
وكان يلأتى منا التأييد لكل ما كان يفعل .

وبعد ذلك كاد يغمى على فانيا من التعب إلى حد أنه سقط من مقعده .
على الأرض ، فضحكنا لمبالفته .

ولكن شيئا من هذا لم يؤثر فى المدير .

ثم أخذ فانيا يتسكّر الأشياء تلو الأشياء ليرداد ضحكنا ومع ذلك فقد .
ظل تورسوف صامتا لا يعيره أى التفات ؛ وكذا أمعن فانيا فى المبالغة أمعنا
نحن فى الضحك ، وشجسه مرحنا على ابتسكار المزيد من الأشياء المضحكة ؛
حتى انفجرنا أخيراً نقهقه ملء عقائرا .

وكان ذلك هو عين ما ينتظره تورسوف .

وحالما أمكنه أن يعيد إلينا الهدوء سألنا : هل تدركون ما حدث الآن ؟
كان هدف فانيا الرئيسى أن يخرج من المدرسة قبل انتهاء الدروس وكل .
ما بدر منه من أعمال وكلمات وجهود للظهور بمظهر الشخص المريض ليفوز
بعطلى واتباهى . كانت وسائل يستخدمها لتحقيق هدفه الرئيسى وكان مافله .
فى البداية يتلام تماما وهذا الغرض . ولكن وأسفاه إنه لم يكذب يسمع
ضحكات الجمهور حتى غير كل اتجاهه ؛ ولم يشرع فى التوفيق بين أعماله وبينى .
أنا الذى لم أكن أعيرة التفاتا ؛ ولكن بين أعماله وبينكم أتم الذين كنتم .
تبدون سروركم لما يقوم به من حركات مضحكة .

فأصبح هدفه في تلك اللحظة كيف يسلي المتفرجين ويدخل السرور على أنفسهم؛ فأى أساس كان في وسعه أن يثر عليه لذلك؟ وأين كان يمكنه أن يبحث عن عقده؟ يجب أن يكون ملجؤه الوحيد الطرق المسرحية المفتعلة — وهذا هو السبب في أنه ضل الطريق.

وعندئذ غلت وسائله زائفة لأنه استخدمها لذاتها؛ بدلا من استخدامها بوصفها طرقا تساعد على الوصول إلى غرضه الأصلي. وهذا النوع من التمثيل الخاطئ كثيرا ما شاهدناه على المسرح. وأنا أعرف عددا لا حصر له من الممثلين في وسعهم أن يحققوا طرقا باهرة للتكيف، ومع ذلك فهم يستخدمون هذه الوسائل لتسلية جمهورهم بدلا من التعبير عن مشاعرهم، فهم يحاولون مقدرتهم على التكيف — كما فعل فانيا تماما — إلى مشاهد أو نمز هزلية (Vaudeville) يقوم بطولتها شخص واحد، ويدير رؤسهم نجاح هذه المشاهد المنزلة أو الخارجة عن مجرى الرواية، فترام وقد أفتنوا بذلك إلى حد التضحية بدورهم ككل، في سبيل اللذة التي يظفرون بها من حصولهم على لحظة من التصفيق الحاد أو صيحات الضحك. وكثيرا جدا ما يحدث ألا يكون لهذه اللحظات الخاصة أى علاقة بالمسرحية. وفي مثل هذه الظروف تفقد طرق التكيف هذه كل معنى بالطبع.

وعلى ذلك فأتهم ترون أن طرق التكيف يمكن أن تكون لإغراء له خطورته بالقياس إلى الممثل. وثمة أدوار بأكملها تحمل بالفرص التي تترى الممثل بإساءة استخدام الملامات، ومن قبيل ذلك مسرحية أوستروفسكى: «في كل رجل عاقل مايكفيه من الغباء»^(١)، وذلك في دوره مايفيف، الكامل

(١) ظهرت الترجمة الانكليزية لهذه المسرحية بعنوان «مذكرات محتال» في مجموعة The Modern Theatre المجلد الثاني. الناشر اريك بنتلي. من دار Double Day Anchor Books نيويورك سنة ١٩٥٥

الذى ليس لديه من الأعمال ما يشغله عن الناس ، ومن ثمة يقضى كل وقته في إسداء النصيحة لكل من يستطيع أن يعترض طريقه ويعوقه عن عمله. وليس من السهل الارتباط بهدف واحد طوال مسرحية تكون من خمسة فصول: كأن يكون ذلك الهدف هو وعظ الآخرين ، ثم وعظهم والإفضاء إليهم دائماً بنفس الأفكار ونفس المشاعر. إذ يكون من السهولة بمكان في مثل هذه الظروف الانزلاق إلى الرتابة وإملال المتفرجين ، ولتجنب ذلك يركز كثير من الذين يقومون بتمثيل هذا الدور جهودهم في شتى أنواع الملاحظات التي تجعلهم ينسجمون والفكرة الأساسية للرواية ، أعنى فكرة وعظ الآخرين. وهذا التنوع الذى لاحد له في صور التكيف له قيمته بالطبع، إلا أنه يمكن أن يكون ضاراً إذا وجه الممثلون اهتمامهم إلى هذا التنوع ولم يوجهوه إلى الهدف .

وأنتم إذا درستكم الطرق والوسائل الداخلية التي يعمل بمقتضاها ذهن الممثل ، وجدتم أن الذى يحدث هو أن الممثل بدلا من أن يقول لنفسه : سأنتجه إلى هذا الهدف أو ذاك عن طريق استخدام نقمة صارمة ، نراه يقول في الواقع :

أريد أن أكون صارماً . ولكنكم — كما تعلمون — لا يجب أن تكونوا صارمين ، أو أن تكونوا أى شيء آخر ، من أجل هذه الصرامة نفسها أو من أجل هذا الشيء في ذاته ، بل يجب أن تكونوا كذلك من أجل الهدف العام للرواية .

فإذا فعلتم فإن مشاعركم وحركاتكم الصادرة تختفي ، وتحل محلها مشاعر وحركات مسرحية مفتعلة . ومن الخصائص التي نلاحظ اتسام الممثلين بها أنهم يتركون الأشخاص الذين تهيب لهم المسرحية الاتصال بهم . ثم يعرفون اهتمامهم للبحث عن موضوع آخر فيما وراء الأضواء الأرضية ،

وبالآخرى بين المتفرجين . ثم يمضون في الملامة بين أنفسهم وبين ذلك الهدف الذى لاصلة الرواية به . وقد يبدو أن اتصالهم الخارجى قائم مع الأشخاص الموجودين على المسرح . بيد أن ملاماتهم الحقيقية تقوم في الواقع بينهم وبين المتفرجين .

لنفرض أنك تعيش في الطابق العلوى في أحد المنازل . وأن الفتاة التى تتجه إليها عواطفك تقطن عبر الشارع الواسع . فكيف يمكنك أن تشمرها بحبك ؟ يمكنك أن ترسل لها قبلا على أجنحة الهواء ، وتضغط يديك على قلبك . يمكنك أن تظهر ، يظهر من هو في حالة نشوة أو حزن أو اشتياق ، ويمكنك أن تستخدم إشارات لتسألها عما إذا كنت تستطيع أن تزورها أم لا ، وهكذا . وكل هذه الوسائل الملائمة لمشكلتك يجب التعبير عنها بشكل قوى . وإلا عجزت عن عبور المسافة الواقعة بينك وبين الفتاة .

ثم يحدث أن تسع لك فرصة ملائمة من النوع الذى لا يصادفه الإنسان إلا قليلا : فليس في الشارع شخص واحد ، وهامى ذى تطل بمفردها من النافذة في حين أن جميع النوافذ الأخرى مغلقة فليس ثمة ما يمنعك من أن تنادى بها ؛ ويجب أن ترفع صوتك بالقدر الذى يضمن وصوله إليها عبر المسافة التى تفصل بينكما .

وفي المرة التالية تقابلها وهى تسير في الشارع وذراعها في ذراع أمها . فكيف يمكنك استغلال هذه المقابلة الحاطقة تهمس إليها بكلمة ، وربما لترجوها أن تأتى إلى مكان تحدده لها ؟ إنك لتحتاج — كى توفق بين نفسك وبين ظروف المقابلة — إلى مجرد إشارة معبرة ولكنها لاتكاد تلاحظ إشارة من يدك أو ربما من عينيك وحدهما . وإذا اضطرت إلى استخدام الكلمات فيجب أن تكون كلماتك شبه مسموعة .

وبينا أنت تتأهب لتنفيذ خطتك ، إذا بك ترى لجأة خصمك واقفا في

الناحية الأخرى من الشارع ، وهنا تملكك رغبة في إظهار نجاحك له ،
فتلقى الأم ، وتمتف بكلمات غرامية بأقصى ما أوتيت رثااك من قوة ا

إن معظم الممثلين لا يرفعون عن الوقوع باستمرار فيما يمكن أن نعتبره
سخفاً لا تفسير له إذا هو صدر عن إنسان عاى ، إذ يقفون مع زملائهم
جنباً إلى جنب على خشبة المسرح ، إلا أنهم يوقفون بين تعبيرات وجوههم
وأصواتهم وإشاراتهم وحركاتهم بحسب ماتمتلزمه المسافة التى تقع بينهم وبين
من عمام يكونون جالسين فى الصف الأخير من صفوف الصالة ، وليس
بينهم وبين الممثل الآخر . . .

وعند ذلك يقاطعه جريشا بقوله : ولكن ينبى لى فى الواقع أن ادخل
فى اعتبارى الرجل المسكين الذى لا تتيح له موارده المالية الجلوس فى الصفوف
الأمامية ، حيث يتمكن من سماع كل شىء . .

ويرد عليه تورسوف قائلاً : إن واجبك الأول هو أن تلائم بين
نفسك وبين زميلك ، أما المساكين الذين يلمسون فى الصفوف الخلفية ، فإن
لدينا طريقة خاصة للوصول إليهم ، إذ لدينا أصواتنا نوجهها الوجهة الصحيحة ،
ويمكننا أن نستخدم المناهج التى أعلنت جيداً لنطق الحروف المتحركة
والحروف الساكنة . ويمكنك باتباعك الطريقة السليمة للنطق أن تتكلم
بصوت منخفض كما لو كنت فى حجرة صغيرة ، فيسمعك أولئك المساكين
بوضوح أكبر مما لو كنت تصيح ، وخاصة إذا كنت قد أثرت اهتمامهم
بما تقول ، وجعلتهم ينفذون إلى المعانى العميقة التى يشتمل عليها كلامك .
أما إذا صحت ، فإن عبارات المحبة والود التى ينبى أن تعلق فى لهجة رقيقة
تفقد مغزاها ، ولن يجد المتفرجون ميلا إلى التمعن فى المغزى القائم وراء
الكلمات ويقول له جريشا متمسكا برأيه :

ومع ذلك فيجب أن يرى المتفرج ما يحدث .

ويجيبه المدير : ولهذا الغرض بالذات نستخدم تمثيلاً مناسباً ؛ تمثيلاً واضحاً متناسقاً ومنطقياً . وهذا هو ما يجعل المتفرج يفهم ما يحدث ، أما إذا ناقض الممثلون مشاعرهم الداخلية عن طريق الإشارات العنيفة والأوضاع التي قد تكون جذابة ولكنها لا تقوم على ما يبررها تبريراً سليماً ، فإن الجمهور يسأم تتبعها لانعدام العلاقة الحيوية بينها وبين كل من المتفرجين وشخصيات المسرحية ، وما أسهل ما يسرع الملل إلى نفوس هذا الجمهور بسبب التكرار . وإذا أقول كل هذا لأوضح أن المسرح ، بكل ما يحيط به من دعاية ، يجيد بالممثلين عن صور التكيف الطبيعية والإنسانية التي يجب أن تقوم بينهم وبين المواقف ، وأن المسرح في ظروفه تلك يفرضهم بالتتابع الطرق المسرحية التقليدية البالية ، وتلك هي بالذات الطرق التي يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من وسائل حتى نمحوها من المسرح .

- ٣ -

قدم نوردسوف للملاحظات اليوم بهذه العبارة :

التكيف يتم بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية .

رها كم مثالا لتكيف بنسبي كتمبير عن الألم الجارف: في كتاب وخياقي في الفن، وصف للطريقة التي تلقت بها أم خبر وفاة ابنها . . . إنها لم تعبر عن شيء في اللحظات الأولى ، وإنما بدأت تلبس ملابسها في عجلة ، ثم اندفعت إلى الباب المؤدى إلى الشارع وصاحت : النجدة ! .

إن تكيفا من هذا النوع لا يمكن إعادة القيام به لا بالوسائل العقلية ، ولا بالوسائل والطرق الفنية ؛ إنه تكيف ينشأ بطريقة طبيعية ، طريقة تلقائية لا شعورية ، وفي نفس اللحظة التي تبلغ فيها الانفعالات أوجها . إلا أن ذلك النوع المباشر ، المقنع ، الممتلئ حيوية إلى حد كبير يمثل الطريقة الفعالة التي نحتاج إليها . فهذه الوسيلة وحدها تخلق أروع المشاعر الرقيقة التي لا تكاد

تلس قلوبنا إلا لمأسرياً . وننقلها إلى جمهور يتكون من آلاف المتفرجين
ولكن الطريق الوحيد إلى مثل هذه التجارب هو طريق البصيرة
والعقل الباطن .

وكم تبرز مثل هذه المشاعر فوق المنصة ! ، وبإله من أثر عميق لا يمحى
ذلك الأثر الذى تخلفه فى ذاكرة المتفرجين !

فقيم تكن قوتها يا ترى ؟

لإنها تكن فيما تنسم به من عنصر المفاجأة الجارف .

وأنت إذا تتبعته مثلاً فى أحد الأدوار خطوة خطوة فقد تتوقع منه
إذا بلغ نقطة هامة معينة أن ينطق عباراته بصوت جدى مرتفع واضح
النبرات ، ولكن فلنفرض أن مفاجأنا مفاجأة تامة فاستخدم شيئاً آخر غير الذى
كننا نتوقع . . لنفرض أنه استخدم نبرة خفيفة مرحة وجد رقيقة كطريقة
مبتكرة يعالج بها دوره ، فإن عنصر المفاجأة هنا يكون خلافاً ومؤثراً إلى
حد أنك تقتنع بأن هذه الطريقة الجديدة هى الطريقة الوحيدة الممكنة لإداء
ذلك الجزء ، وتروح تسأل نفسك : وكيف حدث أن ذلك لم يخطر ببال
قط ، وأننى لم أتصور أن تلك العبارات تنطوى على كل هذا المعنى ولها كل
تلك الأهمية ، إنك بلا شك تدعش لهذا التكيف غير المتوقع من جانب
الممثل وتسره له سروراً كبيراً .

إن لعقلنا الباطن منطقاً الخاص ، وحيث أننا نعتبر الوسائل اللاشعورية
للتوفيق بين السلوك والموقف جد ضرورية فى فننا ، فسأناقشها هنا بشيء
من التفصيل .

إن أكثر وسائل التكيف قوة وحيوية وإقناعاً هى من خلق ذلك الفنان
صانع العجائب : إنها من خلق الطبيعة . ووسائل التكيف تكاد فى مجموعها
أن تكون ذات أصل لاشعورى . ونحن نجد أن أعظم الفنانين يستخدمونها

ومع ذلك ، حتى هؤلاء الأفاذا لا يستطيعون ابتكارها في أى وقت يشاءون وإنما هم تنتهي عندهم في لحظات الإلهام لحسب . وفي أحيان أخرى تكون وسائلهم التي يستخفونها للتكيف وسائل لا شعورية في ناحية منها فقط . ولا يبين عنكم أننا مادنا على المسرح ، فإننا نكون على اتصال لا يتقطع ببعضنا البعض ، ولذلك فإن تكيف الواحد منا بالآخر لا بد أن يكون متصلاً ، فإذا عرفتم هذا ففكروا فيما ينطوى عليه ذلك من أفعال وحركات واحزروا كم تتضمن هذه الأفعال والحركات من لحظات لا شعورية .

وبعد لحظة صمت استطرد المدير قائلاً :

إن عقلاً الباطن لا يتجلى إلا عندما نكون مهتمين بتبادل متصل للأفكار والمشاعر ووسائل التكيف لحسب ، بل هو يخف لتجدتنا في أوقات أخرى كذلك . ودعونا نعتبر ذلك في أنفسنا . ومن أجل هذا فإننا أقترح ألا نتكلموا عن أى شيء ، وألا تفعلوا شيئاً لمدة خمس دقائق .

وبعد هذه الفترة من الصمت أخذ تورتسوف يسأل كل طالب عما دار داخل نفسه ، وفي أى شيء كان يفكر ، وماذا كان شعوره في أثناء تلك الفترة ؟

وقد قال أحدهم : إنه لسبب ما تذكر لجأه دواءه .

وعند ذلك يسأله تورتسوف : وما علاقة ذلك بدرسنا ؟ .

ويجيبه الزميل : لا علاقة إطلاقاً .

فأردف المدير قائلاً : ربما شعرت بألم فذكرك ذلك بالدواء ؟ .

— لا ، لم أكن أستشعر أى ألم .

— كيف طرأت مثل هذه الفكرة إلى ذهنك ؟ .

فلم يجز الزميل جواباً .

وكانت إحدى الفتيات تفكر في مقص .

فسألها تورسوف : وأى علاقة بين المقص وبين مانحن بصدده ؟ .
وتجيبه الفتاة : لا تخطر ببال أية علاقة بينهما .
ويسألها المدير : ربما لاحظت عيباً ما في ثوبك وقررت لإصلاحه لجمالك
ذلك تفكرين في المقص ؟

— كلا فإن ثيابي على مايرام . ولكني تركت مقصي في صندوق مع بعض
الأشرطة ، ووضعت الصندوق في حقيبة ملابسي ثم أغلقته . لقد خطر ذلك
بذهني فجأة . وآمل ألا أنسى المكان الذي وضعت فيه .
— إذن قد فكرت في المقص أولاً وبعدئذ أخذت تعملين فكرك في
البحث عن أسباب حدوث ذلك ؟

— نعم ، لقد فكرت في المقص أولاً بالفعل .
— ولكنك مازلت لاتعرفين من أين جاءت الفكرة بادئ
ذى بده ؟ .

ثم استأنف تورسوف بحثه فوجد أن فاسيلي كان يفكر — في أثناء
فترة الصمت — في ثمرة أناناس ، وخطر له أن سطحها المتدرج وأوراقها
المديية تجعلها جد شبيهة بأوراق معينة من النخيل . وهنا يسأله :
— ما الذي جعل ثمرة الأناناس تبرز في ذهنك ؟ هل أكلت أناناساً من
وقت قريب ؟
— لا .

— من أين جئتم جميعاً إذن بمثل هذه الأفكار عن الأدوية والمقصات
والأناناس ؟

وعندما اعترفنا بأننا لانعرف لذلك سبباً قال المدير :
جميع هذه الأشياء تخرج من العقل الباطن . إنها كالشهب .

وبعد فترة من التأمل التفت إلى فاسيلي وقال :

لست أفهم حتى الآن لم كنت لا تفتأ تلوى فيتخذ جسدك أوضاعا غريبة ،
عندما كنت تعدنا عن ثمرة الأناناس وعن شجر النخيل ، إن تلك الأوضاع
لم تصف شيئا إلى قصتك عن ثمرة الأناناس وعن النخلة ، بل كانت تعبر عن
شيء آخر . فإهو؟ ما الذى كان وراء ما بدا فى عينيك من تعبير مغرق فى التأمل ،
وراء التهجم الذى كان يمتري وجهك ؟ وماذا كانت تعنى تلك الصورة التى
رسمتها فى الهواء بأصابعك ؟ ولماذا نظرت إلينا جميعا الواحد تلو الآخر
بطريقة ذات مغزى ثم هرزت كتفك ؟ ما علاقة كل هذا بثمرة الأناناس ؟
ويسأله فاسيلي : أتنى أتى كنت أصنع كل هذه الأشياء .

— بالتاكيد . وأريد — أن أعرف ما الذى كنت ترى إليه .

وهنا يقول فاسيلي : لا بد أتى كنت أرى إلى التعبير عن الدهشة .

— الدهشة مم ؟ من معجزات الطبيعة ؟

— ربما .

— إذن فقد كانت تلك هى طرق التكيف بالفكرة التى أوحى

بها عقلك ؟

ولكن فاسيلي ظل صامتا .

وعند ذلك يسأله تورسوف : أيمكن أن يوحى عقلك . وهو عقل
ذكى حقاً ، بمثل هذه السخافات ؟ أم أن مشاعرك هى التى أوحى بهذا ؟ إن
كان هذا هو الذى حدث تكون قد أعطيت صورة خارجية مادية لما أوحى
به عقلك الباطن . إنك تكون فى كلتا الحالتين — أى عندما خطرت ببالك
فكرة ثمرة الأناناس ، وعندما لامعت بين نفسك وبين تلك الفكرة — قد
مررت خلال تلك المنطقة المجهولة : منطقة العقل الباطن .

قد يؤدى هذا العامل أو ذاك من العوامل المنبهة إلى ظهور فكرة فى ذهنك
وفى هذه اللحظة تبهر تلك الفكرة العقل الباطن . وبعد هذا تأخذ أنت

في تأملها والتفكير فيها . وبعد مرور فترة من الزمن ، أى بعد أن تتخذ كل من الفكرة وخواطر ك عنها صورة مادية ملموسة . إذ ذاك تمر ثانية ولفترة من الزمن متناهية الصغر ، خلال العقل الباطن ، وفي كل مرة تفعل فيها ذلك . تكنسب تكيفاتك ، كلها أو جزء منها ، شيئاً جوهرياً من العقل الباطن .

وفي كل عملية من عمليات الاتصال المتبادل التي تتضمن بالضرورة صوراً للتكيف ، يقوم كل من العقل الباطن والبدنية — أعني البصيرة — بدور كبير ، إن لم يكن بالدور الرئيسي . إن للعقل الباطن والبدنية في المسرح أهمية بالغة جليلة الأثر .

لست أدري ماذا يقول العلم في هذا الموضوع . ولايسعني هنا إلا أن . أشرككم بحسب فيما شعرت به وفيما لاحظته في نفسي أنا بالذات ؛ وأستطيع الآن أن أؤكد ، بعد البحث الطويل ، أنني لا أجد في الحياة العادية أى تكيف يتم بالطرق الواعية ، دون أن يكون فيه عنصر من العقل الباطن مهما بلغت ضآلته . في حين أنني أجد على المسرح ؛ وحيث يتوقع المرء أن تغلب صور التكيف البدنية الصادرة عن العقل الباطن ، صوراً للتكيف تتم في نطاق العقل الواعي تماماً . وهذه هي القوالب التمثيلية المألوفة ، وبالأحرى الكليشيات التي يأخذ بها الممثلون . ويجدونها في جميع الأدوار التي بليت من فرط مامثلت . إن كل إشارة أو إيماء في هذه القوالب هي إشارات واعية ، وبالأحرى ، متكلفة تكلفا شديداً ، ولا صلة لها باللاشعور .

فسألته: ولإذن فهل لنا نخلص من ذلك إلى أنك غير راغب في قبول أى صورة من صور التكيف الواعي على المسرح ؟ .

— أنا لا أقبل تلك الصورة التي ذكرتها الآن والتي لم تعد سوى قوالب مجبوجة . ومع ذلك فيجب أن أقر بأنني أدرك ما لبعض صور التكيف من طابع واع عندما توحى بها مصادر خارجية . كالخروج أو الممثلين الآخرين أو الأصدقاء الذين يتقدمون بنصيحة طلبت إليهم أو لم تطلب . ومثل هذه

الصور من التكيف ينبغي استخدامها بمنتهى الحذر والحكمة .

لا تقبلوها أبداً في الصورة التي تقدم بها لكم . ولا تسمحوا لأنفسكم بالاكتماء بتقليدها . بل يجب أن تعلموها بما يلائم حاجاتكم . بحيث تصبح صادرة عنكم أتم ، وجزءاً منكم غير غريب عنكم . وتحقيق هذا يقتضى القيام بمجهود كبير يخلو على مجموعة جديدة كاملة من الظروف والمنبهات المعينة .

ينبغي أن تسلكوا في سبيل ذلك نفس الطريق التي يسلكها مثل يرى في الحياة الواقعية خاصية معينة يرغب في إدماجها في أحد الأدوار . فإذا هو اكتفى بمجرد تقليدها وقع في خطأ التثيل السطحي المألوف .

فسألته : وماهى أنماط التكيف الأخرى ؟

فأجاب تورسوف : التكيفات الآلية أو الحركية .

— أتعنى . . . القوالب (الكليشيات) ؟

— لا . لست أقصد تلك القوالب التي ينبغى القضاء عليها . أما صور التكيف الحركية وهى الصور التي تقوم على العقل الباطن والعقل الواعى والتي تقوم على هذين معا فإنها ضروب من التكيف الإنسانى السوى الطبيعى لا تلبث أن تصير بمرور الزمن ذات طابع آلى صرف . ولا ضرب لك مثلاً : لفرض أنك تستخدم ، في أثناء قيامك بدور من أدوار الطرز . أو ما يسمونها أدوار التيات Character Parts ، صوراً إنسانية حقيقية من صور التكيف في علاقاتك مع الآخرين على المسرح . ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من تلك الصور ينبثق من الشخصية التي تصورها ولا يستمد جنوده منك مباشرة . وتلك الصور الإضافية تظهر من تلقاء نفسها ، وبطريقة لا شعورية ولا اختيار لك فيها . بيد أن المخرج يلفت نظرك إليها ، ومن ثمة تشعر بوجودها ، ثم لا تلبث هذه الصور أن تصبح صوراً شعورية معتادة . بحيث تنمو في صميم الشخصية التي تمثلها وتصير جزءاً منها .

وذلك في كل مرة تعيش فيها في الدور . وهكذا تصبح صور التكيف الإضافية هذه أفعالا حركية آخر الأمر .

وهنا يسأله أحدهم : فهي إذن قوالب جامدة ونسخ مشفوفة — كإشبهات ؟

- كلا . ولأعد إلى ذكر ماقولته من قبل من أن التمثيل الذي يجري في إطار القوالب الجامدة تمثيل تقليدي زائف وخلق من الحياة ، تمثيل يقوم على الطرق المسرحية المألوفة البالية ، وهو لا ينقل مشاعر ولا أفكاراً ولا أي صور من تلك التي يتميز بها البشر . أما أساليب التكيف الحركية فهي ، على العكس ، أساليب كانت تقوم على البسطة أصلاً . ولكنها أصبحت آلية دون تضحية بصفتها الطبيعية ، لأنها نقيض القوالب الجامدة . وذلك لأنها تظل دائماً أساليب حية وإنسانية .

- ٤ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل : الخطوة التالية هي البحث عن الوسائل الفنية التي أستخدمها لابتعاث صور التكيف وحفرها إلى العمل .

وشرع بعد هذا في إعداد برنامج للعمل في أثناء الدرس وقال : سأبدأ بوسائل التكيف البسيطة — أعني الوسائل التي هي من أعمال البسيطة أو البصيرة .

ليس ثمة طريق للاتصال المباشر بالعقل الباطن ولذلك فإننا نستخدم مختلف المنبهات والحوافز التي تجعل الممثل يعيش في دوره . . وهذا بدوره يؤدي حتماً إلى خلق الاتصال المتبادل وصور التكيف الشعورية أو اللاشعورية . وذلك هو الطريق غير المباشر .

ولعلكم تسألون : أي شيء آخر يمكننا تحقيقه في تلك المنطقة التي لا يستطيع عقلنا الواعي النفاذ إليها ! إننا نمتنع عن التدخل فيما يخص الطبيعة

وتجنب مخالفة قوانينها . وكلما استطعنا أن نجعل أنفسنا في حالة طبيعية ، حالة استرخاء تام ، فإن فيضاً من الخلق يتدفق في أعماقنا . يكون قينا بأن يظهر متفرجيناً بلا لائمه الساطع .

وتختلف الأحوال عند النظر في صور التكيف شبه الشعورية . وهنا نستطيع أن نفيد بعض الفائدة من منهجنا الفني النفسى . وأقول بعض الفائدة لأن إمكانياتنا محدودة حتى في هذه الناحية .

ولدى اقتراح على واحد أظننى أستطيع أن أشرحه بطريقة أفضل وذلك بمثل يوضحه . هل تذكر كيف أغرتنى سونيا بعدم تكليفها القيام بالقرين؟ وكيف كانت تبذل الكلمات نفسها مراراً وتكراراً، مستخدمة صوراً كثيرة مختلفة من صور التكيف؟ أريد منكم أن تقوموا بنفس الشيء . باعتبار ذلك نوعاً من القرين . ولكن دون أن تستخدموا نفس صور التكيف التى استخدمتها سونيا . إذ أن هذه الصور قد فقدت فاعليتها . أريد منكم أن تشرخوا على صور جديدة ، سواء كانت هذه الصور شعورية أو لاشعورية ، لتحل محلها .

وهنا أعدنا ما كنا نقوم به في الماضى لإجمالاً .

وعندما عاب علينا تورسوف هذه الرتبة التى وقعنا فيها ، اعتذرنا بأننا لانعرف المادة التى يجب استخدامها كأساس لخلق تكيفات جديدة .

وبدلاً من أن يرد علينا التفت لى وقال :

أنت تكتب بطريقة الاخترال . فاكتب ما سامليه عليك :

الهدوء ، جیشان النفس ، رغاء الببال ، السخرية ، الهرم ، الرغبة في التشاجر ، التأنيب ، الهوى ، الازدراء ، اليأس ، التهديد ، البهجة ، العلية ، الشك . الدهشة . الترقب . الدينونة .

واستمر في ذكر كل هذه الحالات والميول والانفعالات النفسية وكثير غيرها ثم قال لسونيا :

ضعي إصبعك على أى كلمة في تلك القائمة ، ثم استخدمها - أيا كانت - كأساس لصورة جديدة من صور التكيف .

فصدعت سونيا بالأمر ، وكانت الكلمة التي وقع عليها إصبعها هي :
الطيبة .

وقال لها المدير : والآن استخدي ألوانا جديدة من التكيف بدلا من الألوان القديمة .

وقد وفقت سونيا إلى العثور على النغمة الصحيحة والدوافع المناسبة ، بيد أن دليو ، استطاع أن يتفوق عليها في ذلك المجال ، إذ كان صوته المدوي عظيم التأثير في النفوس ، وكان وجهه السمين وجسده البدين يفيضان طيبة .

وضحكنا جميعا .

فسألنا تور تسوف قائلا : هل يكفيكم هذا دليلا على جدوى إدخال عناصر جديدة على مشكلة قديمة ؟

ثم وضعت سونيا إصبعها على كلمة أخرى في القائمة . هي كلمة « الرغبة في التشاجر » وشرعت في العمل بمقدرة إنسانية حقة على مضايقة الغير . وفي هذه المرة تفوق عليها جريشا ، لما من شخص يستطيع أن يباريه في المقدرة على إصراره على رأيه وهو يجادل غيره .

وقال تور تسوف بلهجة تتم عن الرضا : « وها قد رأيت دليلا جديدا على جدوى طريقتي » . ثم شرع يجرى تمارين متشابهة مع جميع الطلبة الآخرين .

ضعوا أى خصائص أو حالات نفسية إنسانية أخرى تحتارونها فى تلك القائمة، تجدها كلها ذات فائدة من حيث إمدادكم بألوان وظلال جديدة لكل تبادل للأفكار والمشاعر تقريبا . كما أن صور التباين الصارخة وعنصر المفاجأة مفيدة هى الأخرى .

إن هذه الطريقة ذات فاعلية بالغة فى المواقف الدرامية والتراجيدية ؛ فلكي تقوى التأثير ، فى موقف تراجيدى بنوع خاص ، يمكنك أن تصحك فجأة كما لو كنت تقول : « إن الطريقة التى يتمقن بها القدر لا يمكن وصفها إلا بأنها طريقة مضحكة . . أو لاني فى مثل هذا اليأس لا يسعنى أن أبكى ؛ إنما لا أستطيع إلا أن أضحك » .

وما عليك إلا أن تفكر فيما هو مطلوب من جهازك الوجدى والصوتى والجسدى إذا كان له أن يستجيب لأدق ألوان هذه المشاعر التى يمحش بها العقل الباطن . فكر فيما هو مطلوب منك من مرونة فى التعبير . ومن حساسية مرهفة ، ومرونة وسيطرة وتمكن ؛ إن مقدرتك على التعبير بوصفك فنانا تجتاز هنا اختباراً قاسياً من حيث ما يجب عليك أن تحققه من تكيفات فى أثناء اتصالك بالمثلث الآخرين على المسرح . ولهذا السبب وجب أن تعنى بإعداد جسمك ووجهك وصوتك الإعداد المناسب . وأنا أشير إلى هذا الآن إشارة عابرة فقط ؛ ولانى آمل أن يجعلك هذا أكثر شعوراً بضرورة التمرينات الصوتية . وسيأتى الوقت الذى نبحث فيه بطريقة أكثر استفادة مسألة إتمام خصائص التعبير الخارجية .

ولم يكد الدرس ينتهى وبتياً نورتسوف للرحيل ؛ حتى ارتفع الستار، فرأينا حجرة جلوس ماريا وهى مزدانة تماماً . وعندما صعدنا إلى خشبة المسرح لتنفذ الحجرة وجدنا لافتات على الحائط كتب عليها الآتى :

١ — الضبط الداخلى لسرعة الإيقاع .

٢ — التصور الداخلى للشخصية .

٣ - السيطرة والعقل .

٤ - التزام قواعد أخلاقية وأخذ النفس بنظام معين في أثناء العمل .
الإبداعى ...

٥ - الجاذبية المسرحية

٦ - المنطق والترابط

وقال تورسوف: يوجد حولنا هنا كثير من اللافتات ؛ بيد أن ملاحظاتي عليها يجب أن تكون قصيرة في الوقت الحاضر ؛ توجد في عملية الخلق أو الإبداع عناصر ضرورية كثيرة لم نفرزها بعد لنستخلص أحسنها . ومشككتى هي ما يأتي : كيف يمكننى أن أتكلم عن عناصر الخلق هذه دون أن أحيد عن منهجى المعتاد الذى يتلخص فى البدء بأن أجعلكم تشعرون بما تدرسون عن طريق المثل العملى الخي ؛ وأن أصل بكم بعد ذلك إلى النظريات ؛ كيف يمكننى أن أناقشكم اليوم فى موضوع ضبط سرعة الإيقاع الداخلى غير المرئى أو التصوير الداخلى غير المرئى للشخصية ؛ وأى مثل أستطيع أن أضربه لكم لإيضاح شروحي لإيضاحا عمليا .

يبدولى أن من الأسهل الانتظار إلى أن تنتهى من البحث فى الإيقاع الخارجى وفى التصوير الخارجى للشخصية ؛ لأن بإمكانكم تصور هذين بأفعال جسمانية كما يمكنكم أن تحسوا بهما إحساسا داخليا فى الوقت نفسه .

وكذلك كيف يمكننى أن أتكلم بوضوح عن السيطرة وليس بين أيديكم مسرحية أو دور يتطلب منكم سيطرة مستمرة فى أثناء عرضه والقيام بتثيله ؛ وأعود فأعتر بالعدر نفسه ، حين لا أستطيع أن أتكلم عن العقل وليس لدينا شئ نصقله .

ولا جنوى كذلك الآن من البحث فى الأصول الأخلاقية الواجب اتباعها فى الفن . أو فى النظام على المسرح فى أثناء العمل الإبداعى ، فى حين .

أن معظمكم لم يقف قط على خشبة المسرح إلا وهو يؤدي الاختبار .
وأخيراً ما الذى أستطيع أن أقوله عن الجاذبية فى حين أنكم لم
تتعرضوا قط بسيطرتها وتأثيرها على جمهور يتكون من آلاف المتفرجين؟
أما المنطق والترابط فهما كل ماتبقى فى القائمة . ويبدو أنى تكلمت فى
هذا الموضوع كثيراً وإفادته ، وكان برنامجنا كله مشبعاً بالحديث عنهما
وسيتبقى كذلك .

وهنا سألته فى دهشة : متى حدثت لنا فى هذا الموضوع .

وعند ذلك صاح تورسوف ، وقد استولت الدهشة عليه بدوره :
«ماذا تعنى بقولك متى ؟ لقد تكلمت عنه فى كل مناسبة ممكنة ، ونوهت
بأهميته فى أثناء دراستنا للفروض السحرية والظروف القاعة ، وبالأحرى
الظروف التى نتمثل فى ظلها ، وعندما كنتم تقومون بتجاربكم عن الحركة
الجسمانية وبخاصة فى أثناء تقرير موضوعات التركيز الانقباض ، واختيار
أهداف مستمدة من الوحدات . لقد كنت فى كل خطوة أصر على اتباع
أشد أنواع المنطق صرامة فى عملكم .

أما ماتبقى من قول فى هذا الموضوع فسيجد مكانه الملائم من وقت
لآخر ونحن نسير بعملنا قدماً ، ولذلك فلن أقول شيئاً خاصاً الآن . وإنى
أخشى أن أفعل فى الواقع ؛ أخشى أن أنزلق إلى الفلسفة وأن أحميد عن
سبيل الشرح العملى .

وهذا هو السبب فى أنى اكتفيت بذكر هذه العناصر المختلفة ، حتى
أجمل القائمة كاملة . وسنعود إليها فى الوقت المناسب لكى نطرحها على
جسائط البحث بطريقة عملية ، وسوف نتمكن فى النهاية من استخلاص
نظريات من ذلك البحث .

وبذا نكون قد وصلنا - مؤقتا - إلى نهاية دراستنا للعناصر الداخلية اللازمة لعملية الخلق عند الممثل . وسأضيف فقط أن العناصر التي ذكرتها اليوم تساوى العناصر التي درسناها من قبل بتفصيل أكبر من حيث كونها مهمة وضرورية في إيجاد الحالة النفسية الداخلية الصحيحة .

الباب الثاني عشر

القوى المحركة الداخلية

- ٢ -

- — والآن وقد طرحنا على بساط البحث جميع « عناصر » طريقة الأداء
- النفسية الفنية ومناهجها ، نستطيع أن نقول أن أدواتنا الداخلية على استعداد للقيام بعملها ، وكل ما نحتاجه هو موسيقار قد يعرف طيها ، فن عسى أن يكون هذا الأستاذ ؟

وقد بادر عدد كبير من الطلبة بقولهم : « نحن » .

— ومن عسى أن يكون « نحن » هؤلاء ؟ أين يوجد ذلك الشيء الخفى للذعر « نحن » ؟

وهنا أخذنا نورد قائمة بأسماء القوى الإبداعية المختلفة .

« خيالنا ، أفتباهنا ، مشاعرنا »

وقد هتف قانيا قائلا : « الشعاعر . إنها أهم عنصر يلزمنا » .

ويجيبه المدير : « إلى أوقاتك . أشعر بدورك ، وعندئذ تنسق في الحال جميع أوتارك الداخلية ، ويدأكل جهازك الجسماني في العمل . وبهذا نكون قد وجدنا أول وأهم أسانذتنا - أعني - الشعور .

- ثم أضاف قائلا : ولكن ليس الشعور لسوء الحظ طيعا أو على استعداد لتلقي الأوامر . وبما أنك لا تستطيع أن تبدأ عملك ، مالم يتصادف أن تعمل مشاعرك من تلقاء ذاتها ، فن الضروري أن تلجأ إلى أستاذ آخر ، فن عسى أن يكن هذا الأستاذ ؟

ويقول له ثانيا في لهجة جازمة : « الخيال » .

ويجيبه المدير : حسن جداً . تخيل شيئاً ما إذن ، ودعني أشاهد جهاذك الخلاق وقد بدأ يعمل .

— وما الذى يمكن أن أتخيله ؟

— وكيف لى أن أعرف ؟

— يجب أن يكون لدى هدف ما ، افترض ما . . .

— ومن أين يمكنك الحصول عليهما ؟

وهنا يقول جريشا : من الممكن أن يوحى بهما عقلى .

— إذن فالعقل هو الأستاذ الثانى الذى نبحث عنه ، إنه يبدأ الخلق أو الإبداع وهو الذى يوجهه .

وعند ذلك وجهت السؤال التالى : هل الخيال عاجز عن أن يكون أستاذاً ؟

ويجيبنى : تستطيع أن ترى بنفسك أنه يقتصر على توجيه .

ويسأله ثانيا : وما رأيك فى الانتباه ؟

ويجيبنى بقوله : دعونا ندرسه . ما هى وظائفه ؟

وعند ذلك يدل الطلبة بإجابات مختلفة من بينها : إنه يسهل عمل المشاعر ، والعقل والخيال والإرادة .

وأضفت أنا : إن الانتباه يشبه عاكساً ضوئياً . إنه يلقى أشعته على موضوع ما يقع عليه الاختيار ، ويثير اهتمام أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به . وهنا يتسأل المدير : وأى شيء فىنا يدلنا على الموضوع ؟

فيقول بعضنا : العقل .

ويقول البعض : الخيال .

ويقول آخرون : الظروف القائمة .

ويقول غير هؤلاء هؤلاء : الأهداف .

وعند ذلك يقول المدير : في هذه الحالة ، تختار كل هذه العناصر الموضوع وتشرح في العمل في حين أن الانتباه يجب أن يقتصر عمله على القيام بدور مساعد .

وهنا أقول متابعاً : إذا لم يكن الانتباه واحداً من الأساتذة ، فإذا عصاه أن يكون ؟

وبدلاً من أن ينل تورتسوف بإجابة مباشرة أقترح علينا أن نصعد إلى خشبة المسرح ونقوم بتمثيل القرين الذي كنا قد سمنناه أشد السأم ، تمرين الرجل المجنون .

وقد صحت الطلبة في البداية ، ونظر كل منهم إلى الآخر ، وهم يحاولون أن يعملوا أنفسهم على القيام ، وأخيراً نهضنا الواحد منا تلو الآخر واتجهنا يخطو إلى المسرح . ولكن تورتسوف استوقفنا ليقول :

أنا مسرور لأنكم سيطرتم على أنفسكم ، ولكن على الرغم من أنكم أديتم الدليل عن قوة الإرادة في تصرفاتكم فإن هذا لا يكفي للوفاء بفرضي إذ يجب على أن أوقف فيكم شيئاً أكثر حيوية ، أكثر حماسة ، نوعاً من الرغبة الفنية . . . أريد أن أراكم متلهفين على الذهاب إلى المسرح ، متمكنين نشاطاً وحركة .

وهنا انفجر جريشاً يقول : لن تحصل منا على ذلك أبداً بهذا القرين القديم . . .

ويجيبه تورتسوف في عزم : ومع ذلك فسأحاول .

هل لاحظتم أنكم بينما كنتم تتوقعون أن يدخل المجنون الهارب عنوة من الباب الأمامي ، إذا به يتسلل في الواقع عن طريق السلام الخلفية ، ويقرع الباب الخلفي بعنف ؟ فلنفرض أن ذلك الباب هزيل البنيان ، وأنه ينهار . فما الذي تفعلونه في هذه الظروف الجديدة - قروا !

فانهك الطالبة في التفكير ، وتركز انتباههم جميعاً ، وهم يتدبرون مشكلتهم ويفكرون في إيجاد حل لها ، إنهم مطالبون بإقامة تاريس جديدة . تحول دون دخول هذا المجنون .

وبعد ذلك اندفعنا إلى المسرح ، ودبت الحركة في أرجائه . وكان هذا أشبه جداً بالأيام الأولى من عامنا الدراسي ، وذلك عندما كنا نقوم بأداء هذا القرين نفسه لأول مرة .

ولخص تورسوف الموضوع على النحو الآتي :

عندما اقترحت أن تمثلوا هذا القرين ، حاولتم أن تعملوا أنفسكم على القيام به ، ضد رغباتكم ، ولكنكم لم تتمكنوا من إجبار أنفسكم على الرضا عنه أو على ما يفرىكم بشيئه .

وبعد ذلك أضفت اقتراضاً جديداً ، وعلى أساس ذلك الافتراض خلقتم لأنفسكم هدفاً جديداً أو رغبة جديدة ، وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع « قى » ، ومن ثمة أشاعت الحماسة في العمل . والآب أخبروني من هو الأستاذ الذى يقوم بالعرف على آلة الإبداع ؟

وأجمع الطلبة على إجابة واحدة هى : « أنت » .

وهنا يقول تورسوف مصححاً : بل كان عقلى هو ذلك الأستاذ إذا ترحبنا . الدقة ، بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشئ نفسه فيكون قوة محركة في حياتكم النفسية وذلك في عمليات الخلق التى تقومون بها .

ولذن فقد أثبتنا أن الأستاذ الثانى هو العقل أو الفكر . فهل ثمة أستاذ ثالث ؟

وهل يمكن أن يكون هذا الأستاذ الثالث هو الإحساس بالصدق وإيماننا به ؟ إذا صح ذلك فإنه يكفى أن تؤمن بشئ ما ، لكى تهض جميع قوانا الخالقة إلى العمل .

ويسأله أحدهم : أن تؤمن بماذا ؟
 فيجيبه المدير : وكيف لي أن أعرف ؟ هذا شأنكم أتم .
 ويستدرك پول قائلا : يجب أولا أن نخلق حياة لروح إنسانى فى الدور
 وعند ذلك نستطيع أن تؤمن بذلك .

ويسأله المدير : وعلى ذلك فإن إحساسنا بالصدق ليس هو الأستاذ الذى
 تبحث عنه . فهل يمكن أن نجاهد فى الاتصال الوجدانى أو فى التكيف ؟
 فقال پول : إذا أردنا أن نحقق الاتصال الوجدانى فيما بيننا ، فيجب أن
 نكون لدينا أفكار ومشاعر متبادلة .

— جد صحيح ؟

ويسام قائبا فى النقاش بقوله : إنها الوحدات والأهداف .

فقال توريسوف شارحا : ليس ذلك عنصرا . إنه لا يمثل إلا منهجا فنيا
 فقط لانبعاث الرغبات والآمال الداخلية الحية . وإذا استطاعت تلك الأشواق
 تحريك جهازكم الخالق إلى العمل وتوجيهه روحيا فإن ...

فمتفنا جميعا فى نفس واحد : إنها تستطيع بالتأكيد .

— فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على أستاذنا الثالث ، ألا وهو : « الإرادة »
 وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة حركات دافعة فى حياتنا النفسية — ثلاثة أساتذة
 يعزفون على أوتار أرواحنا .

ولم يعد جريشا ، على عادته ، أن يبدى اعتراضا ؛ لقد ذهب إلى أنه لم
 يحدث حتى تلك اللحظة تنويره بالدور الذى يقوم به « العقل » والإرادة ، فى العمل
 الإبداعى فى حين أننا استمعنا إلى الكثير عن « الشعور » .

ويسأله المدير : هل تعنى أنه كان ينبغى لي أن أخرج فى نفس التفاصيل
 فيما يتعلق بكل قوة من القوى المحركة الثلاث ؟

ويجيبه جريشا : كلا بالطبع ، ولماذا تقول « نفس » التفاصيل ؟
 — وكيف يمكن أن يكون الأمر معتلفا ؟ بما أن هذه القوى الثلاث تشكل

ثالثاً مهمنا ، ترتبط أجزاءه وتشابك تشابكها لا انفصام له ، فإن ما قوله
عن إحداها يقال عن الآخرين بالضرورة . هل كنت تريد أن تستمع إلى
تكرار كهذا ؟ افترض أنى أناقش معكم هذه الأهداف ، الإبداعية ، وكيف
تقسمها ونختارها ونسميها ، أفلا تشترك المشاعر في هذا العمل ؟

وقد وافق الطلبة قائلين : إنها تشترك بالطبع .

ويسألهم تور تسوف : وهل تكون الإرادة غائبة ؟
ونجيبه : لا ، إن لها علاقة مباشرة بالمشكلة .

- إذن فقد كان يجب على أن أقول نفس الشيء تقريباً مرتين .
والآن ما قولكم عن العقل ؟

ونقول : إنه يشترك في كل من تقسيم الأهداف وتسميتها .

- وإذن فقد كان ينبغي أن أكرر نفس ما قلته للمرة الثالثة .

خليق بكم أن تعتمدوا على محافظتي على اصطباركم وتوفيري لوقتكم . ومع
ذلك فثمة شيء من الحق ، وإن كان ضئيلاً جداً ، يمكن أن يبرر
اعتراض جريشا .

إنني أعترف فعلاً بأنى أميل إلى الناحية العاطفية في العمل الإبداعي ، وأنا
أفضل ذلك متعمداً لأننا نميل أكبر الميل إلى إغفال الشعور .

إن لدينا بوجه عام عدداً كبيراً جداً من الممثلين الذين يعتمدون في قهيم
على عقولهم ، ومسرحيات عاطفية قوية أخرجت على أصول عقلية أكثر
مما ينبغي . ويندر جداً أن نشاهد أعمالاً إبداعية عاطفية حية وصادقة .

إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل

فكل منها تسند الأخرى وتحبها ، وتترتب على ذلك أنها تعمل دائماً في وقت واحد وفي اتصال وثيق . وعندما نشرك عقولنا في العمل فإننا نحرك — في الوقت نفسه — إرادتنا ومشاعرنا ، ونحن لانستطيع الخلق والإبداع في حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى فيما بينها في تآلف وانسجام .

وعندما يؤدي فنان أصيل نجوى هاملت : «وجود أو لاوجود» ، فإننا نسأل : هل يعرض علينا مجرد عرض — أفكار المؤلف وينفذ المهمة التي أشار بها المخرج لحسب ؟ كلا ، إنه يضع في تلك الآليات الكثير من تصوره الخاص للحياة .

إن مثل هذا الفنان لا يتكلم بإسان ، هاملت ، خيالي ، بل هو يتكلم بصفته الشخصية باعتباره إنساناً وضع في الظروف التي تتطلبها المسرحية . إن أفكار المؤلف ومشاعره وتصوراته ومنطقه تتحول إلى أفكار ومشاعر وتصورات ومنطق الممثل نفسه . ومن ثمة ، فلا يكون غرضه الوحيد هو أداء هذه الآليات بحيث تصبح « مفهومة » ، بل من الضروري بالنسبة له أن « يشعر » المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول ، ويجب عليهم أن يتبعوا « إرادته » الإبداعية الشخصية ورغباته هو نفسه . وتكون القوى المحركة لحياته النفسية متحدة في الفعل ، ومتممة الواحدة منها على الأخرى . وهذه القوى المركبة لها أهميتها البالغة بالنسبة لنا نحن الممثلين ، ونحن نرتكب خطأ جسيماً إذا لم نستخدمها لتحقيق أهدافنا الفعلية . ومن ثم فنحن في حاجة إلى إقامة منهج فني ونفسي مناسب يكون أساسه الإفادة من التأثير المتبادل بين عناصر هذا الثالوث الميمن ، لا لكي نثبت في تلك العناصر الحياة بواسطة الوسائل الطبيعية لحسب ، بل لكي نستخدمها لتحريك العناصر الإبداعية الأخرى أيضاً .

وفي بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائياً ، وبطريقة لا شعورية وفي مثل هذه الظروف المواتية ينبغي أن نستسلم لتيار نشاطها . ولكن ماذا

يجب علينا أن نعمل عندما لا تستجيب تلك القوى ؟

نستطيع في مثل هذه الأحوال أن نتجه إلى إحدى قوى هذا الثالوث ،
وليكن اتجاهاً إلى العقل مثلاً ، لأنه يستجيب أكثر من غيره للأوامر ،
فيدرس الممثل الأفكار المتضمنة في سطور دوره ، حتى يصل إلى تصور
معناها . وهذا التصور سوف يؤدي بدوره إلى رأى يتعلق بهذه السطور ،
ولسوف يؤثر هذا الرأى بالتالى على مشاعر الممثل وإرادته .

وقد سبق أن رأينا تطبيقات عملية كثيرة تثبت هذه الحقيقة ، وتستطيعون
أن تعودوا بأذهانكم إلى بدايات تمرين المحزون : لقد قدم لنا العقل العقدة
(Plot) والظروف المحيطة بها ، وخلقنا لنا هذه الظروف قصوراً
للوقائع ، وقد أثر ذلك جميعه في مشاعركم وإرادتكم وترتب على ذلك أنكم
قمت بتمثيل المشهد ببراعة وهذا مثل رائع للدور الذى يقوم به « العقل » في
البداية بعملية الخلق ، يد أنه من الممكن معالجة مسرحية أو دور من ناحية
المشاعر إذا استجابت العواطف لاستجابة مباشرة ، وعندما تستجيب بالفعل على
هذا النحو ، تنتظم الأمور بطبيعتها ، فيتأهب « التصور » للظهور وتبدى صور
منطقية ، ويعملان معاً على تحريك « إرادتك »

ولكن عندما يرفض الشعور الاستجابة للإغراء ، فأى منه مباشر
يمكننا استخدامه ؟ إننا نجد المنبه المباشر للعقل في الأفكار المأخوذة من
نص المسرحية ، أما بالنسبة للشعور فيجب أن نبعث عن وحدة الإيقاع
(السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) (Tempo-Rhythm) الكامنة تحت
العواطف الداخلية والأفعال الخارجية الموجودة في الدور .

ويستحيل على أن أناقش هذه المسألة الهامة الآن ، لأنه يجب أولاً أن
يكون لديكم قدر معين من الاستعداد الذى يمكنكم من أن تفهموا بعمق
كافة الأشياء الهامة ذات الدلالة والتي لاغناء عنها - أضف إلى ذلك أننا
لا نستطيع أن ننتقل في الحال إلى دراسة هذه المشكلة لأن ذلك يضطرنا إلى

أن نقفز قفزة كبيرة إلى الأمام ، ولأنه قد يعرقل الخطوات التدريجية لبرنامجنا .
جعلنا وهذا هو السبب في أتى سأترك هذه النقطة وسأتناول بالبحث طريقة
تقريبه « الإرادة » إلى العمل الإبداعي ..

تتميز الإرادة عن العقل ، الذى يتأثر بالفكر بصفة مباشرة ، وعن
المشاعر التى تستجيب فوراً لوحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع)
في أنه ليس ثمة منه مباشر نستطيع به التأثير في الإرادة .

فقلت : وماذا ترى عن الهدف ؟ ألا يؤثر ذلك في رغبتك الإبداعية
وبالتالى في إرادتك ؟

إن ذلك يتوقف على نوع الهدف . فإذا لم يكن يتسم بجاذبية خاصة
مظن يكون له أى تأثير . وقد يلزم استخدام وسائل مصطنعة لشحنه وجعله
حيّاً وجذاباً . ومن ناحية أخرى فإن الهدف الجذاب يكون له بالفعل تأثير
مباشر وفورى . إلا أن هذا التأثير لا يكون على الإرادة . بل تصب جاذبيته
على العواطف ، فتجرف مشاعرك أولاً ، أما الرغبات فتلى ذلك . ولذلك
تتأثر تأثير الهدف على إرادتك تأثير غير مباشر .

وهنا يقول جريشا متلهفا على إبراهيماتراى له من تناقض : ولكنتك
كنت تقول لنا : إن الإرادة والشعور لا ينفصلان ، فإذا أثر هدف على
أحدهما فإنه يؤثر بالطبع على الآخر في نفس الوقت .

ويجيبه المدير بقوله : أنت على حق تماما ؛ إن الإرادة والشعور كالإله
« يانوس » ذى الوجهين ، ففي بعض الأحيان تكون الغلبة للشعور ، وفي
أحيان أخرى ترجح كفة الإرادة أو الرغبة . ونتيجة لذلك تؤثر بعض
الأهداف على الإرادة أكثر مما تؤثر على الشعور ، بينما تعمل أهداف
أخرى على تقوية العواطف على حساب الرغبة . وسواء كان هذا أو ذاك ،
وسواء تم التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فإن الهدف منه ممتاز
وهو من العوامل التى تتلف لاستخدامها .

وبعد لحظات قليلة استطرد تورسوف يقول :

والممثلون الذين ترجع كفة مشاعرهم على كفة أذهانهم يطلبون الناحية العاطفية بالطبع في أثناء تمثيلهم أدوراً من قين دور روميو أو عطيل ، والممثلون الذين تكون الإرادة أقوى خصائصهم فينون بأن يمثلوا ما كبث أو براند لأنهم بذلك يبرزون الطنوخ أو التنصب . والطراز الثالث يؤكد - من غير قصد - تأكيداً أكثر عما ينبغي، النزاحى الفكرية من دور كدور هاملت أو باتان الحكيم .

ومن الضروري على أى حال ، ألا يسمح لأى من العناصر الثلاثة بأن يعضى على المنصرين الآخرين ، فإن ذلك يفسد التوازن والتناسق اللازم . فوفنا يعترف بهذه الطرز الثلاثة جميعاً ، وهذه القوى الثلاث تقوم كلها بأدوار رئيسية في عملها الإبداعي . والطراز الوحيد الذى نرفضه باعتباره أكثر وجوداً وأكثر تقيداً عما ينبغي بالمقاييس العقلية هو ذلك الطراز الناجم عن التقدير المنطقي المقيم .

ويسود الصمت فترة ثم يحتم تورسوف الدرس بالعبارة التالية :

أتم الآن أثرياء ، فتحت تصرفكم عدد عظيم من العناصر لاستخدامها فى خلق حياة روح إنسانى فى أى دور من الأدوار . وهذا عمل عظيم وإنى أمشكم .

افضل الثالث عشر

الخط المتصل

- ١ -

قال لنا المدير في مسهل درسه الجديد : والآن .. لقد ضبطت أوتار
آلتكم الموسيقية الداخلية ، وأصبحت مستعدة للعزف .

تصوروا أننا قررنا لإخراج مسرحية يقوم فيها كل منكم بدور رائع
فإذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم إلى بيوتكم ، بعد القراءة الأولى
لتلك المسرحية ؟

وهنا يندفع فانيا قائلاً : نعمثل .

أما ليوفيقول : إنه كان في هذه الحالة يحاول أن يتصور نفسه في
دوره . وتقول ماريا : إنها كانت تذهب إلى ركن في مكان قصي وتحاول أن
تستشعر دورها وتأثر به .

أما أنا فقد انتهيت إلى أنني كنت أبدأ بالافتراضات التي تتضمنها
المسرحية ، وأضع نفسي فيها . وأما پول فقد قال : إنه كان يقسم المسرحية
إلى وحدات صغيرة .

وعند ذلك يقول المدير شارحاً : وبعبارة أخرى كنتم جميعاً تستخدمون
قواكم الداخلية لتحسبوا روح الدور .

وسيتحتم عليكم أن تقرأوا المسرحية مرات عديدة ، إذ لا يستطيع

الممثل إلا فيما ندر من الأحوال، أن يستوعب أهم ما في دور جديد في الحال، وأن يتأثر به تأثراً بالغاً يمكنه من خلق روح الدور كله في دقيقة واحدة من ذبقات الشعور. إن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولاً معنى النص إدراكاً جزئياً، ثم تتأثر عواطفه تأثراً خفيفاً، وتحرك فيه أشواقاً غامضة.

إن فهمه للنزى الداخلى لمسرحية ما يكون - بالضرورة - في أول الأمر فيها عاماً أكثر مما ينبغي. وهو لا يصل عادة إلى أعماق المسرحية إلا بعد أن يدرسها بعناية، وذلك بتتبع الخطوات التي اتخذها المؤلف عند كتابته لها.

فإذا لم تترك القراءة الأولى للنص انطباعاتاً - ذهنياً أو عاطفياً - فإذا ينبغي للممثل أن يفعل ؟

يجب عليه في هذه الحالة أن يقبل استنتاجات الآخرين وأن يبذل جهداً أكبر للنفاذ إلى معنى النص. وعن طريق المثابة يمكنه أن يستخلص تصوراً غامضاً عن الدور، يجب عليه بعد ذلك أن ينميه. وأخيراً تنجذب قواه المحركة الداخلية إلى العمل.

ولأنه أن يصبح هدفه واضحاً فإن اتجاه نشاطه يظل غير واضح الصورة. ولا يشعر من دوره إلا بالهفوات فردية لا رابط بينها.

وليس مما يدعو إلى الدهشة أن يظهر تيار أفكاره ورغباته وعواطفه ثم يختفي في هذه الفترة، ولو أننا رسمنا رسماً بيانياً لهذا التيار، لكان خطه مفككاً ومتقطعاً... ولن يمكن أن يبرز هذا الخط البياني فيكون بالتدريج خطاً واحداً متصلاً إلا عندما يهتدى الممثل إلى فهم أعمق لدوره، ولإدراك تمام لهدف الدور الأساسي، وفي تلك اللحظة فقط يكون من حقنا أن نتحدث عن بداية العمل الإبداعي.

— ولماذا في تلك اللحظة بالذات ؟

وبدلاً من أن يجيب المدير على هذا السؤال شرع يقوم — بنزاعه ورأسه وجسمه — بحركات لاصلة بينها . ثم سألنا :

هل يمكنكم أن تقولوا : إنني كنت أرقص ؟

فأجبنا بالنفي ، وعندئذ أخذ يؤدي — وهو لا يزال جالساً — سلسلة من الحركات التي تنساب في انسجام الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل .

وسألنا : هل يمكن تكوين رقصة من تلك الحركات التي رأيتموها ؟

فوافقنا جميعاً على أن ذلك يمكن ، فأخذ يردد أنغاماً عديدة ، تاركا بين الواحدة منها والأخرى فترات من الصمت الطويل . ثم سألنا :

« هل هذه أغنية ؟ »

فأجبنا : « لا » .

— وهذه ؟ وأخذ ينشد لحناً حليماً رناناً

— نعم ..

وبعد ذلك أخذ يرسم بعض الخطوط التي كان يرسم أعفوا ولاصلة بينها على قطعة من الورق وسألنا عما إذا كان ذلك رسماً ، ولما أنكرنا أنه كذلك رسم عدداً قليلاً من الخطوط الطويلة الرشيقة المتعنية ، اعترفنا في الحال بأنها يمكن أن تدعى رسماً .

ثم سألنا : هل ترون أنه يجب أن يكون لدينا في كل فن « خط متصل » ، هذا هو السبب في أنني أقول : إن العمل الإبداعي يبدأ عندما يصبح الخط وحدة متصلة .

وهنا يعترض جريشا قائلاً : ولكن هل يمكن حقاً أن يوجد خط لا ينقطع أبداً سواء في الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح ، وهذا أقل احتمالاً بكثير ؟

ويقول المدير موضحاً : من المحتمل أن يكون هذا الخط موجوداً ، لكنه لا يرجد في إنسان حادى . لأنه لا بد من وجود بعض لحظات التوقف في الأصحاء من الناس . إن الأمر يبدو كذلك على الأقل ، إلا أن الشخص من هؤلاء يظل حياً في أثناء لحظات التوقف هذه . إنه لا يموت ، ولذا فإن خطاً من نوع ما ، يظل موجوداً ولا ينقطع .

فلنتفق على أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية .

وقيل نهاية الدرس قال المدير : إننا لا نحتاج إلى خط واحد بل إلى خطوط عدة لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية .

إذا انقطع الخط على المسرح ، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع ، ولا يعود يشعر بأى رغبات أو مشاعر . إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة . وذلك هو ما يجب الحياة والحركة للشيء الذى يقوم الممثل بأدائه . فإذا توقفت تلك الخطوط ، توقفت الحياة ، وإذا دبت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة . ولكن هذا الموت وذاك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المنعقدة ليسا شيئاً طبيعياً ولا مألوفاً ، إذ يجب أن يكون للنور وجرده المستمر وخطه المتصل غير المتقطع .

لقد وجدنا في الدرس الأخير وجوب وجود خط متصل كامل في فننا كما هو الحال في أى فن آخر ؛ فهل تحبون أن أرين لكم كيف يصنع هذا الخط ؟

وقد هتفتنا : مؤكداً

فقال وهو يلتفت إلى قائنا: إذن قل لي يا قائنا: ماذا فعلت اليوم من لحظة استيقاظك إلى أن جثت هنا .

وهنا أخذ زميلنا النشيط يبذل جهوداً شاقة ليركز ذهنه في الإجابة على هذا السؤال ، ولكنه وجد من الصعب أن يوجه انتباهه إلى الماضي . وعند ذلك قدم إليه المدير هذه النصيحة لكي يمينه .

لكي تذكر الماضي لا تحاول أن تتجه إلى الحاضر . بل ارجع من الحاضر إلى النقطة التي تود أن تصل إليها في الماضي . فمن الأسهل أن تعود إلى الخلف ، ولا سيما عندما يكون اهتمامك منصبا على الماضي .

ولما أبطل على قائنا فهم تلك الفكرة في التمرين ، خف المدير إلى مساعدته قائلا :

— أنت الآن هنا تسكلم معنا . فإذا فعلت قبل ذلك ؟

— ضمرت ملابسى .

— تغيير ملابسك عملية قصيرة قائمة بذاتها ، وهي تحتوى على عناصر من كل الأنواع المختلفة : إنها تشكل ما يمكن أن نسميه خطأ قصيرا . وهناك العديد من هذه الخطوط في أى دور . فمثلا :

ماذا كنت تفعل قبل أن تغير ملابسك ؟ ،

— كنت ألعب السلاح وأقوم ببعض التمارين الرياضية .

— وقبل ذلك ؟

— دخلت سيجارة .

— وقبل ذلك ؟

— كنت في درس الغناء .

وأخذ المدير يدفع قائنا إلى الوراء أكثر فأكثر حتى وصل إلى اللحظة التي استيقظ فيها من نومه ، ثم قال :

لقد جمعنا الآن طائفة متتابعة من الخطوط القصيرة ، أعني من الأحداث التي مرت في حياتك منذ الصباح الباكر ، والتي انتهت بنا إلى اللحظة الحاضرة . وكلها أحداث كانت محفوفة في ذاكرتك . وأقترح ، لكي تثبتها ، أن تستعيد في ذهنك هذه الأحداث المتتابعة عدة مرات وب نفس النظام .

واقنع المدير بعد أن تم ذلك بأن قائنا لم يعد يشعر بتلك الساعات القليلة من الماضي القريب لحسب ، بل بأنه أطلع في تثبيتها في ذاكرته كذلك . وهنا قال له :

والآن افعل الشيء نفسه ولكن بطريقة عكسية ، أي مبتدئاً من اللحظة التي فتحت فيها عينيك هذا الصباح .

وقد فعل قائنا ذلك أيضاً عدة مرات . حتى قال له المدير :

والآن قل لي إن كان هذا القرن قد ترك في نفسك انطباعاً عقلياً أو عاطفياً يمكن أن تعتبره خطأ متصلاً ، نوحاً ما في حياتك ، اليوم ؟ هل هو كل متكامل تكون من ، أفعال قائمة بذاتها ، ومشاعر وأفكار وأحاسيس قائمة بذاتها أيضاً ؟

ثم أردف قائلاً : إنني مقتنع أنك تفهم ، كيف تميد بناء خط الماضي . والآن يا كوستيا دعني أرك تفعل الشيء نفسه في المستقبل ، وذلك في النصف الباقي من اليوم .

وهنا سألت المدير : وكيف أعلم ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب ؟ — ألسنت تعلم أن لديك مشاغل أخرى بعد هذا الدرس ، وأنت ستذهب إلى بيتك وتتناول عشاءك ؟ ألا تنوى أن تفعل شيئاً هذا المساء ؟ أليس لديك زيارات تقوم بها ، أو مسرحية أو شريط سينمائي أو محاضرة ؟ إنك لاتعرف

أن نياتك ستتحقق، ولـكنك تستطيع أن تفرض أنها ستتحقق. ومن ثم فإنه يجب أن تكون لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به في بقية اليوم. ألا تتضرر بذلك الخطأ المتين، وهو يمتد في المستقبل مثقلا بالهموم والمسئوليات وبالمباهج والأحزان ؟

إن في النظر إلى المستقبل نوعا من الحركة ، وحيث توجد الحركة يبدأ خط .

فإذا ضمنت هذا الخط إلى الخط الماضي فإنك تخلق خطا واحدا متكاملا . يتدفق من الماضي، خلال الحاضر، إلى المستقبل، وذلك من لحظة استيقاظك في الصباح إلى أن تغمض عينيك في الليل . وهذه هي الطريقة التي تتصل بها الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون تياراً واحداً كبيراً يمثل حياة يوم بأكمله .

والآن افرض أنك في فرقة تمثيل إقليمية تناوبية (من تلك الفرق التي لا يختص ممثلوها بأدوار معينة بل يقومون بأى دور يعهد به إليهم)^(١) وأنه قد أسند إليك دور عطيل لعدة خلال أسبوع . فهل يمكن أن تشعر أن حياتك كلها ستعصب — خلال تلك الأيام — في اتجاه واحد رئيسي لتحل مشكلتك بطريقة مشرفة ؟ ستكون هناك فكرة واحدة مهمة تستوعب كل شيء يؤدي إلى اللحظة الزهية التي تقدم فيها المسرحية .

(١) Stock-companies هي تلك الفرق التي لا تعرف نظام النجوم ، فأي ممثل فيها قد يمثل الدور الأول في مسألة هاملت هذه الليلة أو في الحفلة النهارية ، فلذا هو في حفلة الغد أو في الحفلة المسائية يمثل دورا آخر قد يكون دورا هاما مثل دور بولونيوس أو دورا ثانويا كدور رسول أو خادم مثلا ، بينما يقوم بدور هاملت ممثل آخر ، ثم يقوم بدور هاملت بعد ذلك ممثل ثالث وهكذا . في سائر الروايات ، بحيث لا يحتكر الدور ممثل واحد بعينه ، ومن هنا تسمى الفرق التي تتبع هذا النظام الفرق التناوبية — أي التي يتناوب جميع ممثلها جميع الأدوار .

(انظر قاموس الآداب العالية لشبلي ص ٥٥٢ ودليل المسرح والمسرحيات ليرنرد سويل ص ٧٧٧ وغيرهما من الموسومات) . « د.غ »

قلت موافقا : « بالتأكيد . »

قال المدير وهو يخطو في استدلاله خطوة أخرى : وهل تشعر
بذلك الخط الأكبر الذى يستمر خلال كل ذلك الأسبوع من الإعداد
لدور حليل ؟

ولذا وجدت خطوط تظل خطوطا متصلة أياما وأسابيع ، أفلا يمكن
أن نفترض أن ثمة خطوطا من هذا النوع المتصل غير المنقطع تظل أشهرا
وأعواما بل حياة بأكملها ؟

إن كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل التهام خطوط أصغر . وذلك هو
ما يحدث فى كل مسرحية وبالنسبة لكل دور . إن الحياة فى عالم الواقع هى
التي تبني الخط ، أما على المسرح فإن غيلة المؤلف الفنية هى التي تخلق الخط
فى صورة تشبه الحقيقة . ومع ذلك فإنه يعطينا خط مسرحيته تنفسا ،
وأجزاء منفصلة .

وعند هذه النقطة لم أملك إلا أن أسأله :

ولماذا يحدث ذلك ؟

ويجيبني : لقد ذكرنا من قبل أن المؤلف المسرحي لا يعطينا إلا دقائق
قليلة لحسب من حياة شخصياته . إنه يخفف قدرا كبيرا مما يحدث خارج المسرح
وفى كثير من الأحيان لا يقول شيئا ألبته عما وقع لشخصياته وهم خارج
المنصة ، ولا عما يجعلهم يتصرفون بالطريقة التي يتصرفون بها عندما يعودون
إلى المسرح ، وعطينا أن نكمل ما يتركه هو دون أن يذكر عنه شيئا ، فإن لم
نفعل هذا لم نجد سوى تنف وقطع صغيرة مما يمكن أن يمثل بها حياة الأشخاص
الذين نصورهم ، وحياتك على هذا النحو شيء غير ممكن ، ولذا وجب علينا
نحن الممثلين أن نخلق خطوطا متصلة نسبيا .

لقد ابتدأ تورتسوف درسه معنا اليوم بأن طلب منا أن نستريح في حجرة استقبال ماريا ، بقدر ما نستطيع إلى الراحة من سبل، وأن نتحدث عن أى شيء نريد . وقد جلس البعض حول المائدة، وجلس آخرون بجانب الحائط حيث توجد بعض توصيلات لأضواء كهربائية .

وكان راحمانوف - المخرج المساعد - مشغولا بوضعنا جميعاً في أوضاع ملائمة إلى حد أنه أصبح من الواضح أننا سنحظى بإيضاح آخر .

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن أنواراً مختلفة كانت تضاء وتطفأ، وكان جلياً أن هذا يحدث فيما له صلة بالشخص المتحدث ، وبما كنا نتحدث عنه ، فإذا تحدث راحمانوف أضاء نور بالقرب منه ؛ وإذا ذكرنا شيئاً موضوعاً على المائدة ألقى الضوء على ذلك الشيء في الحال . ولم أستطع بادىء ذي بدء أن أفهم معنى للأنوار التي كانت تظهر ثم تختفي خارج حجرة جلوسنا، وأخيراً استنتجت أن لهذا صلة بفترات الزمن ، مثال ذلك: أن النور في الردهة كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي ، ويضاء نور حجرة الطعام عند ذكرنا الحاضر ، كما تضاء الصالة الكبيرة إذا ما تحدثنا عن المستقبل . ولاحظت أيضاً أنه ما يكاد نور ينطفئ حتى يضاء آخر . . وشرح تورتسوف يشرح لنا هذا فقال : إن ذلك يمثل السلسلة المتصلة للأشياء المتغيرة التي تركز عليها انتباهنا، إما بشكل منظم متسق أو بطريقة ارتجالية ، في الحياة الواقعية .

وهذا شيء مما يحدث في أثناء تمثيل إحدى المسرحيات ، إذ من المهم أن يشكل تتابع الأشياء التي تركز انتباهك عليها خطأ مؤلفاً متصلاً لاتباين فيه ، ويجب أن يبقى ذلك الخط على خشبة المسرح ، ويجب ألا يضل طريقه ولو مرة واحدة إلى قاعة النظارة .

ثم استلرد المدر في شرحه قائلا : إن حياة شخص من الأشخاص أو دور من الأدوار تكون من سلسلة من الأشياء المتغيرة لا تنتهى ، ومن فترات من الانتباه لا تنتهى أيضا ، وهذه الأشياء وتلك الفترات تكون وهى فى مستوى الحقيقة أو فى مستوى الخيال ، فى نطاق ذكريات الماضى أو أحلام المستقبل. وصفة الاتصال فى هذا الخط ذات أهمية قصوى للفنان ، وينبغى لكم أن تعملوا كيف تقيمونه فى أنفسكم . وسأبين لكم عن طريق الأمثلة الكهربية كيف يمكن أن يتدفق هذا الخط دون توقف من بداية دور إلى نهايته .

ثم طلب إلى واحمانوف أن يذهب إلى لوحة جهاز الإضاءة لكي يساعده ثم قال لنا : إنزلوا إلى مقاعد الصلاة الأمامية .

هذه هى أحداث المسرحية التى سأمثلها : سيقام مزاد تباع فيه صورتان لرمبرانت (Rembrandt) . وفى أثناء انتظارى لوصول المزايدى ، سأجلس إلى هذه المنصة المستديرة مع خبير فى الصور ، وأتفق معه على الرقم الذى سنبدا به المزاد . ولكى نفعل ذلك يجب أن نحصن كلتا الصورتين (وهنا أضىء نور ثم أطفىء على كل من جانبي المسرح كما أطفىء الضوء الذى فى يد تورسوف) .

والآن نقوم بمقارنات ذهنية بين الصورتين وبين صور رمبرانت الأخرى الموجودة بالمتاحف فى الخارج . (وكان ثمة ضوء فى البهو الخارجى ، يمثل الصور المتخيلة فى الخارج ، فأخذ ينطفئ ثم يشتعل بالتبادل مع ضوءى على المسرح كأننا نمران إلى الصورتين اللتين ستطرحان للبيع بالمزاد) .

ويقول المدير :

هل ترون تلك الأنوار الصغيرة القريبة من الباب ؟ إنها تمثل المقترين

غير المهين . لقد اجتذبوا انتباهى وأنا أحبيهم ، غير أننى أفعل ذلك دون حماسة كبيرة .

ولذا لم يظهر مشترون أهم من هؤلاء ، فلن أتمكن من رفع ثمن الصورتين ، ذلك هو ما يدور فى خلدى . (وهنا تطلق جميع الأنوار إلا دائرة تحيط بتورتسوف ، وتمثل دائرة الانتباه الضيقة . وكانت الدائرة تتحرك معه وهو يندرج المسرح جيئة وذهابا بصورة عصبية)

ثم يقول : « انظروا ؛ إن المسرح كله والحجرات الواقعية خلفه تنغمرها أضواء كبيرة . إن هذه الأضواء تمثل مندوبى المتاحف الأجنبية الذين أذهب لتحتيتهم باحترام خاص » .

ولم يكتف بتصوير مقابلته لمديرى المتاحف ، بل أخذ يصور المزاد نفسه . وبلغ انتباهه أشد حالات التركيز حدة عندما بلغت المزايدة أقصى درجاتها شدة ، وأخيراً صور لنا حالة الجيشان الذى اضطرب فى نفوس الموجودين بفيض باهر من الأضواء التى تأخذ العين وتسحر البصر . فكانت الأضواء الكبيرة تضاء معاً تارة ، وكل منها على حدة تارة أخرى ، خالقة صورة جميلة أشبه بهر الأضواء الذى تحدثه صواريخ الألعاب النارية فى أجواز السماء .

ثم يسألنا : هل أمكن أن تشعروا بأن الخط الحى على المسرح كان متصلاً ؟

وقد ذهب جريشا إلى أن تورتسوف لم يفلح فى إثبات ما كان يريد إثباته ، وأردف يقول :

أرجو أن تمنرنى لقولى هذا ، ولكنك أثبت عكس ما جهدت لإثباته أن هذه الأضواء لم تبين لنا خطاً متصلاً — وإنما بينت لنا سلسلة لانهائية لها من النقاط المختلفة .

فقال تورسوف يشرح وجهة نظره :

إن انتباه الممثل يتقل باستمرار من شيء إلى آخر . وهذا التغير المستمر في بؤر الانتباه هو الذى يكون الخط المتصل . ولو أن ممثلاً تشبهت بشيء واحد أثناء فصل بأكله أو مسرحية بأكلها لاختل اتزانها الروحى ولأصبح صحة فكرة ثابتة .

أما بقية الطلبة الآخرين فكانوا متفقين مع تورسوف في وجهة نظره ، وكانوا يحسون أن التطبيق العملى كان ناجحاً وممتلاً حيوية .

وقال لهم وقد ظهرت عليه أمارات الرضا : هذا أفضل . . لقد قدت بما قدت به لا بين لكم ما ينبغي أن يحدث دائماً على المسرح ، والآن سأوضح لكم ما ينبغي ألا يحدث ، وإن كان يحدث عادة .

انظروا ، إن الأضواء لا تظهر على المسرح إلا في فترات متقطعة لحسب ، في حين أنها مشتعلة بصفة دائمة تقريباً هناك في صالة المتفرجين .

أخبروني :

هل يبدو لكم أمراً طبيعياً أن يشرذ ذهن الممثل ومشاعره لفترات طويلة من الزمن ، فيجول بين النظارة أو بعيداً عن دار المسرح ؟ وأن ذهنه ومشاعره عندما يعودان إلى المسرح فإنما يكون ذلك للحظة قصيرة فقط ، ثم يشرذان منه مرة أخرى .

إن الممثل في هذا الضرب من التمثيل لا يكون ملكاً لدوره ، كما لا يكون الدور ملكاً للممثل ، إلا في فترات طارئة .

ولكى تتجنبوا ذلك يجب أن تستعملوا كل قوتكم الداخلية لإقامة خط متصل .

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

- ١ -

عندما تفرغون من تجميع الخطوط التي تسير على هديها قواكم الداخلية فأين تذهب تلك الخطوط ؟ كيف يعبر عازف البيان عن عواطفه ؟ لأنه يذهب إلى البيان ليفعل هذا . وأين يذهب الرسام ؟ إلى لوحته وفرشاته وألوانه . وهذا هو الذي يفعله الممثل إذ يلجأ إلى أدواته الروحية والجسدية الخلاقة . ويتصاغر عقله وإرادته ومشاعره لتعبيته جميع « عناصره » الداخلية . .

وهذه جميعاً تستمد الحياة من القصة الخيالية التي هي المسرحية فتجعلها تبدو أكثر واقعية ، كما تجعل أهدافها تقوم على أسس أفضل . وكل هذا يعين الممثل على الشعور بالدور ، وبما يكن في أعماقه من صدق ، كما يعينه على الإيمان بما يحدث على المسرح ، وبأن ما يجري فوقه شيء ممكن حقا ، وبعبارة أخرى : إن هذا الثلاث المكون من القوى الداخلية (أى العقل والإرادة والمشاعر) يتشكل بروح العناصر التي تهيمن عليها تلك القوى ، كما يتشكل بلونها وظلالها وأحوالها . لأنه يستوعب مضمونها الروحي ، كما أنه ينعش فيها الطاقة والقوة والعزم والشعور والفكر . إنه يطعم « العناصر » بهذه الجزئيات الحية للدور ؛ ومن عمليات التطعيم هذه ينبثق بالتدريج ما نسميه « عناصر الفنان في الدور » .

فسألتاه : « وإلى أين توجه تلك العناصر ؟ » .

— إلى نقطة ما بعيدة جداً ، نجتذبها إليها عقدة المسرحية . إنها تتقدم نحو الأهداف الإبداعية الخلاقة ، تحبها الأشواق الداخلية ، والطموح والحركات الكامنة في شخصية كل دور من الأدوار . وتدفعها الأهداف التي ذكرت عليها اقتبابها إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى . إنها تكون منجذبة بالصدق الفني للمسرحية . ثم هي تتوخى وجود جميع هذه الأشياء على المصحة ..

وكلما أوغلت تلك العناصر في التقدم متكاثفة على هذا النحو ، ازداد خط تقدمها اتحاداً وتماسكاً . ومن هذا الاندماج بين العناصر تنشأ حالة داخلية هامة نسبيها ..

وهنا توقف تورسوف ليشير إلى اللبنة المعلقة على الحائط ، وليقرأ حالة الإبداع الداخلية ، وبالأحرى ، « المزاج الروحي الخلاق » عند الممثل .

وهنا يصبح قانياً منزعجاً : وما عسى ذلك أن يكون ؟

ونطوحت أنا للإجابة عليه قائلاً : الأمر بسيط : تتعافروا الداخلية الخلاقة مع العناصر لتنفيذ أغراض الممثل . أهذا صحيح ؟

وكان سؤالاً هذا موجهاً إلى تورسوف . الذي يقول :

— نعم ، لا بد من إدخال تعديلين : الأول هو أن الهدف الأساسي المشترك لا يزال بعيداً جداً وأن العناصر توحد جهودها للبحث عنه . أما الثاني فسأله ألقاظ : لقد استخدمنا حتى الآن كلمة « عناصر » للدلالة على الكفايات والسجايا والمواهب الطبيعية الفنية ، وعدد من المهارات التي تستمد من الطريقة الفنية النفسية ، ونستطيع الآن أن نسميها عناصر حالة الإبداع الداخلية أو « عناصر المزاج الروحي » كما قلنا آنفاً .

وهنا يقول قانياً وهو يشير بإشارة يائسة : ذلك يفوق مقدرتي على الفهم ويسأله المدير : ولماذا ؟ إنها حالة تكاد أن تكون طبيعية تماماً .

ويقول قانياً منذهلاً : تكاد ؟

ويجيبه المدير : إنما من بعض الأوجه أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها من أوجه أخرى .

- ولماذا أسوأ ؟

- بسبب الظروف المحيطة بعمل الممثل ، وهو عمل لا بد أن يتم أمام جمهور من الناس ، إن مزاجه الروحي الخلاق تفوح منه رائحة العمل المسرحي ، ويتسم بسمة استعراض الذات ، وهما شيان لا يتسم بهما المزاج الطبيعي .
- وكيف تكون أفضل ؟

- إنما تتضمن الإحساس بأننا وحيدان بالرغم من وجودنا أمام الجمهور ، وهو إحساس لا نعرفه في الحياة العادية . وذلك شعور مدهش . إن مسرحاً يمثل بالناس يكون بمثابة مرآة بديعة تمكس لنا التأثير الذي يترتب على عملنا ، فكل لحظة شعور صادق على المسرح استجابة ، هي عبارة عن آلاف من التيارات الخفية التي تمر عن المشاركة الوجدانية والاهتمام ، تتدفق منا ثم ترتد إلينا ثانية ، إن جمهوراً من النظارة يبهظ كاهل الممثل ويفزع ، ولكنه أيضاً يبعث طاقته الخلاقة الحقيقية ، وهذا الجمهور إذ يبعث في الممثل حرارة عاطفية كبيرة يهبه إيماناً بنفسه وبعمله .

ولسوء الحظ لا يكون المزاج الروحي الطبيعي الخلاق شيئاً تلقائياً إلا فيما ندر ؛ لأنه لا يتحقق إلا في حالات استثنائية وعندئذ يقوم الممثل بتمثيل دوره تمثيلاً رائعاً . وعندما يصير الممثل عن التلبس بالحالة الداخلية الصحيحة - وهو ما يتطلب حدوثه - فإنه يقول : إني لست في حالي النفسية الملائمة ، أى أنه ليس في مزاجه الروحي المناسب ، وذلك يعنى لما أن جهازه الإبداعي لا يقوم بعمله على الإطلاق ، أو أن عادات آلية قد حلت محل هذا الجهاز الإبداعي . فهل تلك الهوة التي انفتحت عنها واجهة المنصة ، هي التي ربكتها ووصلت وظائفه ؟ أم أنه تقدم إلى الجمهور بدور لم يتقنه الإتقان الواجب ، حور به عبارات بل أفعال لا يسمعه أن يؤمن بها ؟

ومن الممكن أيضاً أن يكون السبب في ذلك هو أن الممثل لم يمجد نفع الحياة في دور قديم أحسن لإعداده من قبل . ومع ذلك فهذا شيء لا بد أن يفعله في كل مرة يعيد فيها تمثيله ، وإلا فمن المحتمل أن يبرز إلى خشبة المسرح لمثل شيئاً ميتاً لا روح فيه .

وثمة احتمال آخر : لقد يكون الممثل حيل بينه وبين عمله بسبب عادات أدى إليها تكاسله ، أو بسبب قلة اكتراثه أو اعتلال صحته أو مشاغله الشخصية .

وفي أى من هذه الحالات يكون اتحاد العناصر واختيارها ونوعها شيئاً خاطئاً ، وذلك لأسباب مختلفة . وما من ضرورة تدعو إلى البحث في كل من هذه الحالات على افراد . وأتم تعلمون أنه عندما يخرج ممثل إلى خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة ، فإنه قد يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج أو الخجل أو القلق أو الشعور بمسئولية ينوء بها أو لصعاب لا يمكنه التغلب عليها ، ويكون في تلك اللحظة عاجزاً عن الكلام أو الإنصات أو الخطر أو التفكير أو الرغبة أو الشعور أو المشي ، أو حتى التحرك كما يتحرك الناس العاديون ؛ إنه وهو في حالته تلك يشمر بحاجة عصبية إلى إرضاء الجمهور واكتساب عطفهم عليه ، وإخفاء حالته التي يعاني منها ما يعانى .

ففي تلك الظروف تنحل العناصر المكونة للوحدة وتنفصل ، وهذا طبعاً ليس أمراً طبيعياً ولا مألوفاً ؛ إذ ينبغي — في المسرح كما في الحياة — أن تكون العناصر غير قابلة للانفصال أو التفكك . ومناطق الصعوبة هو أن العمل في المسرح يسهم في جعل المزاج الخلاق شيئاً غير مستقر ولا واطيد ، إذ يترك الممثل ليؤدي أداءه لا ضابط له ولا موجه ، ويكون على صلة بالمتفرجين بدلاً من أن يكون على صلة بزميله في المسرحية ، وهو هنا يكيف نفسه بما يتفق ورغبات الجمهور وليس بما يتفق وما يتطلبه عمله من إشراف زملائه الممثلين في أفكاره ومشاعره .

ومن سوء الحظ أن تكون السيوب الداخلية شيئاً مستتراً ، وأن المتفرجين لا يرونها وإنما يحسون بها لحسب ، وأن الخبراء بفننا فقط هم الذين يفهمونها . إلا أن هذا هو السبب أيضاً في أن رواد المسرح العاديين لا يستجيبون لنا ولا يعدون إلينا .

وما يريد الخطر تفاقماً أنه إذا نقص عنصر واحد أو انحراف في تكوين الحالة التي يجب أن يبدو فيها الممثل أثر ذلك في كيانه التمثيلي كله . ويمكنكم أن تجربوا هذا الذي أقول ، إذ تستطيعون أن تخلقوا حالة تعمل فيها جميع العناصر المكونة لها متكيفة وفي انسجام تام ، كما تعمل فرقة موسيقية أحسن تدريبها ، ولكنكم إذا أدخلتم عنصراً زائفاً واحداً أنهار العمل كله . .

افرضوا أنكم اخترتم عقدة أو موضوعاً لا يمكنكم أن تؤمنوا به ، فلا مفر ، إذا أجبرتم أنفسكم ، أن تكون النتيجة أنكم إنما تخدعون أنفسكم ، الأمر الذي لا بد أن يخل بجاosكم النفسية كلها . ويصدق نفس الشيء على أى عنصر من العناصر الأخرى .

وليسكم مثلاً آخر ، هو حالة تركيز الانتباه على شيء ما : إنكم إذا نظرتُم إليه ولم تروه فإنكم ستتحولون عنه بتأثير جاذبية أشياء أخرى بعيدة عن خشبة المسرح ، بل بعيدة عن دار المسرح .

أو حاولوا اختيار هدف مصطنع بدلاً من اختيار هدف حقيقي ، أو استعمال دوركم في استعراض مهارosكم . إنكم في اللحظة التي تدخلون في الدور نفمة زائفة يصبح الصدق مجرد تقليد من التقاليد المسرحية الزائفة . ويضو الإيمان الحق مجرد اعتقاد كاذب في صحة التمثيل الآلى ، وتحول أهدافكم من أهداف إنسانية إلى أهداف مصطنعة ، ويبدخ التخييل الرفيع لتحل محله الوسائل الرخيصة لاستدراار إعجاب المتفرجين .

فإن أنتم جمعتُم بين هذه الأشياء المرغوب فيها خلقتم جواً لا يمكنكم

أن تعيشوا فيه، ولا يمكنكم فيه أن تفعلوا شيئاً سوى أن تهبطوا أنفسكم أو أن تقلدوا شيئاً ماضٍ منبثق من صميمكم .

إن المبتدئين في المسرح، أولئك الذين تنقصهم التجربة أو المهارة الفنية هم أخلق الممثلين بأن يضلوا الطريق ؛ لأنهم يعملون عدداً من طرق التمثيل المصطنعة ، ومن الصنف القليلة أن تراه يمثلون تمثيلاً سويًا إنسانياً .

وهنا سألت المدير هذا السؤال : وما الذي يوقننا بمثل هذه السهولة في ذلك الزيف ، ونحن لم يسبق لنا أن مثلنا أمام الجمهور إلا مرة واحدة ؟

وقد أجاب تورسوف قائلاً : سأرد عليك بكلماتك أنت نفسك : هل تذكر درسنا الأول عندما طلبت منك أن تجلس على المنصة ، ولكنتك بدلاً من أن تجلس بهساطة أخذت تبالغ ؟ في ذلك الوقت هتفت أنت قائلاً : يا للعجب .. لأنني لم يسبق لي أن اعتليت خشبة المسرح إلا هذه المرة ، وكنت بقية الوقت أحياء حياة عادية ، ومع ذلك فإنني أجد أن التصنع أسهل لي من أن أكون طبيعياً ، إن السبب يتركز في ضرورة قيامنا بعملنا الفني أمام جمهور ، حيث يلتحم التصنع المسرحي مع الصنق في صراع مستمر . كيف يمكننا أن نحمي أنفسنا من التصنع وأن نقوى في أنفسنا التمثيل الطبيعي ؟

« ذلك هو ما سوف تناقشه في الدرس المقبل » .

- ٢ -

ولنتناول بالبحث الآن الطرق التي تجنبنا الوقوع في العادات المصطنعة الداخلية ، وكيف نهيء لأنفسنا حالة إبداع داخلية حقة ، وليس هناك إلا حل واحد لهذه المشكلة المزدوجة ؛ إن الصنق يحول دون وجود التصنع ، كما أن التصنع يحول دون وجود الصنق ، وأنت بخلفك لأحدهما تقضي على الآخر .

إن أغلب الممثلين يلهسون ملابسهم ويضعون (الماكياج) قبل التمثيل حتى

يقارب مظهرهم الخارجى المظهر الخارجى للشخصية التى سيقومون بتثيلها .
ولكنهم ينسون أم جزء فى هذه العملية كلها ، ألا وهو الاستعداد الداخلى .
ونحن نساءل : لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادى لمظهرهم الخارجى ؟
لماذا يعنون بمكياج وجوهمهم ولبس ملابس الدور ثم لا يعنون بمكياج أرواحهم
وإلباسها ملابس الدور أيضا ؟

إن الاستعداد الداخلى لدور من الأدوار يكون كالآتى : بدلا من أن
يندفع الممثل إلى حجرة ملابس فى اللحظة الأخيرة ينبغى له (ولا سيما إذا
كان دوره كبيرا) أن يصل إلى غرفته قبل دخوله إلى خشبة المسرح بساعتين
وأن يبدأ فى تهيئة نفسه . وأنهم تعلمون أن المثال يعجن صلصاله قبل أن
يشرع فى استعماله ، وأن الممثل "يطرس" صوته قبل حفلة الغنائية ، ونحن نحتاج
إلى صنع شئ مشابه لضبط أنفاسهم أو تارنا الداخلية ، واختيار مفاتيحها
وأدوات ضبطها .

وأنتم تعرفون هذا النوع من التمرين من خلال تدريباتكم ؛ إن الخطوة
الضرورية الأولى هى إجراء عملية استرخاء لتخليص عضلات الجسم مما بها من
توتر ، ثم تلى هذه عملية تمثيلية دقيقة يمكن أن تبدأها بأن تختار شيئا . . تلك
الصورة مثلا ؟ أنظر فيها حتى تعرف ما الذى تمثله ؟ ما حجمها ؟ وما هى
ألوانها ؟ أو اختر شيئا بعيدا ، أو اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع
قدميك ، أو اختر هدفا جسيما ، ثم اجعل له حوافر ودوافع ، وأضف إلى
ذلك قصة خيالية أولا ثم قصصا أخرى ، واجعل تمثيلك من الصدق بحيث
يمكنك أن تؤمن بما تفعل . اخترع افراضات مختلفة واستوح ظروفا ممكنة
تحيط بها نفسك . ثم استمر فى ذلك حتى تبعث الحركة فى جميع عناصرك
وبعد ذلك اختر واحدا من تلك العناصر ولا يهمل أيها تختار ، بل خذ منها
ذلك الذى يستهويك فى تلك اللحظة ، فإذا أفلحت فى جعل ذلك العنصر يعمل
بطريقة مادية ملموسة (ولا مكان هنا للعموميات) استطاع هذا العنصر أن

يجذب جميع العناصر الأخرى إلى جانبه باعنا فيها الحياة .
ويجب أن نبذل عناية خاصة كلما أقدمنا على عمل من أعمال الإبداع
والخلق ، وذلك بإعداد مختلف العناصر التي تؤلف منها في أعماق أنفسنا
مزاجاً خلقياً صادقاً .

لقد خلقنا الله بطريقة جعلنا فيها محتاجين إلى جميع أعضائنا التي من قبيل
القلب أو المعدة أو الكليتين أو الذراعين أو الرجلين ، ونحن نشعر بالضيق
والحرج عندما ينزع عضو من هذه ، ويحل محله عضو صناعي : كمين زجاجية
أو أنف أو أذن أو ضرس مما لم تصنع يد الله ، أو ساق أو ذراع خشبية .
فلماذا لا تكون هذه هي عقيدتنا نفسها فيما يتصل بكياننا الداخلي ؟ إن التصنع
في أي صورة من الصور يغفل بطبيعتك الداخلية بمثل ما يغفل بمظهرك الخارجي
ومن ثمة وجب عليك أن تقوم بهذه التمارين كلها مهمتها بعمل من أعمال
الخلق والإبداع .

وهنا يعترض جريشاً كما عودنا فيقول : غير أننا إذا فعلنا ذلك تحتم علينا
القيام بتمثيل روايتين كاملتين في كل مساء : رواية لأنفسنا ورواية للجمهور .
ويقول تورسوف يطمئنه : لا ، ليس ذلك ضرورياً ويكفي لكي تعد
نفسك أن تدرس الأجزاء الأساسية في دورك . ولا يتطلب منك هذا
تطويرها تطويراً كاملاً ،

إن الذي يجب عليك عمله هو أن تسأل نفسك : هل أنا واثق من موقعي
حيال هذا الموضوع أو ذاك بالذات ؟ هل أحس بهذا الفعل أو ذاك حقاً ؟
هل ينبغي لي أن أغير أو أضيف شيئاً إلى هذه النقطة أو تلك مما يصنع الخيال .
إن جميع هذه التمرينات التمهيدية تختبر جهازك التمييزي .

ولذا كان دورك قد نصح إلى حد أنك تستطيع أن تفعل كل هذا ، فإن
الوقت اللازم لتنفيذه يكون قصيراً . ومن سوء الحظ ألا يرقى كل دور إلى
هذه المرحلة من الكمال ،

إن هذا الاستعداد يكون شاقاً في الظروف التي تكون أقل ملاءمة ،
ولكنه أمر لا بد منه مهما كلفك من رعاية وأنفقت فيه من وقت .

أضف إلى ذلك أن الممثل يجب أن يتدرب دون انقطاع لكي يوفر
لنفسه متى شاء هذا المزاج الصحيح الخلاق ؛ سواء كان يمثل أو يتدرب
أو يعمل في بيته ، إن مزاجه ذلك سيكون قلقاً في بادئ الأمر ، إلى أن
يكتمل دوره ويتضح ، حتى إذا تقدم عليه العهد فيما بعد فقد جدته ومضاهه .
وهذا التذبذب إلى الأمام وإلى الخلف يحتم أن يكون لنا مرشد يوجهنا ،
وستجدون عندما تصبحون أكثر تجربة أن عمل هذا المرشد عمل آلى إلى
حد كبير .

لنفرض أن مثلاً يسيطر سيطرة تامة على جميع ما وهبه الله من قدرات
وكفايات وهو على المنصة ، وأن مزاجه يبلغ من الكمال حداً يستطيع معه
تشرح الأجزاء التي يتكون منها هذا المزاج دون أن يخرج من دوره ،
وأن هذه الأجزاء تؤدي وظائفها على الوجه الأكمل ، بحيث يسهل كل منها
عمل الأجزاء الأخرى ، ثم يحدث خلل أو تناقض بسيط ، فيستقصى الممثل
الأمر في الحال ليعرف أى الأجزاء أصابه الخلل ، وإذا هو يعثر على الخطأ
ورصده ، ومع ذلك فهو يستطيع الاستمرار في أداء دوره في سر حتى
وهو يراقب نفسه ..

وفي ذلك يقول سلفيني : إن الممثل يعيش ويكي ويضحك على المسرح
وهو يراقب دموعه وابتساماته ، وهذا العمل المزدوج ، أو قل هذا التوازن
بين الحياة والتثليل هو الذى يكون منه .

« وما دمتم قد عرفت الآن معنى حالة الإبداع الداخلية ، فهلوا تدرس
للممثل في الوقت الذى تتكون فيه هذه الحالة .

لنفرض أنه على وشك القيام بدور شاق وممقد للغاية من أدوار شيكسبير كدور هاملت مثلاً . فبأى شيء يمكن مقارنة هذا الدور ؟ إننا يمكن أن نقارنه بجبل هائل مثلي . بكل أنواع الثروة ، وأتم لا يسمكم أن تقدروا قيمته إلا بالكشف عن مكنوناته من ركاز المعدن الخام ، أو بالبحث عما فى أعماقه من معادن ثمينة أو من مرمر ، ثم هناك بعد ذلك جماله الطيسى الخارجى ، إن مثل هذه المهمة هى فوق ما يطيقه أى شخص بمفرده ، إذ يجب أن يستدعى المنقب بعض الإخصائين وعدداً كبيراً من منظلي من المساعدين ، ويجب أن يتوفر له الوقت والموارد المالية .

لأنه ينشئ الطرق ويحفر الآبار ، والجحور والأنفاق فى الجبل ، وبعد الفحص الدقيق يتمنى إلى أن الجبل يحتوى على ثروات لا حصر لها ؛ إلا أن البحث عما تبذعه الطبيعة من مخلوقات الرقيقة الدقيقة يجب أن يجرى فى أماكن غير مطروقة ولا متوقعة . ولا بد من القيام بدور هائل من الجهد قبل الحصول على الكنز ؛ وهذا يرفع من تقديرنا لقيمته ، وكلما أمعن المنقبون فى التقدم ازداد عجبهم لما يبلغه من مدى ، وكلما ازدادوا ارتفاعاً على سفح الجبل ازداد الأفق اتساعاً . ثم لا نفس ما هو أعلى من ذلك حيث تجل السحب قمة الجبل ، وحيث لا نعرف أبداً ماذا يحدث هنالك فى ذلك المكان الذى لا يدركه مدى أبصارنا .

ويصبح أحدهم لجأه ذهب . . . ذهب ! ، ثم يمضى زمن طويل دون أن يعثر العمال على شيء إلا ما بهر ذلك العامل ، فيتوقف الحفر ويرحلون قانطين إلى مكان آخر . لقد اختفى عرق الذهب وراحت كل جهودهم سدى وقر نشاطهم . وأصبح المنقبون والمراقبون فى حيرة من أمرهم ، فهم لا يدرون إلى أين يتجهون . وبعد فترة تسمع صرخة أخرى ، فيهبون جميعاً فى حماسة إلى أن يثبت لهم مرة أخرى أن المغامرة مخيبة للآمال . ويحدث هذا مراراً وتكراراً إلى أن يتشروا فى النهاية بالعرق الحافل بالذهب بصورة لا شك فيها .

ويصبت المدير لحظة ثم يمضى في قوله :

إن صراعاً كهذا يستمر أعواماً عندما يعكف مثل على دراسة هاملت ، لأن ثروات هذا الدور الروحية ثروات خفية ، ويجب على الممثل أن ينقب تنقيباً عميقاً ليعثر على القوى المحركة لتلك النفس الإنسانية التى تفوق كل النفوس دقة وغوصاً .

إن عملاً عظيماً من أعمال الأدب يكتبه عبقرى عن عبقرى ، يدعو إلى بحوث مفصلة ومعقدة تعقيداً شديداً .

ولا يكتفى ، لفهم الرهافة النفسية لروح معقدة ، أن يستخدم المرء عقله . أو أى عنصر من العناصر التى أشرنا إليها آنفاً على أفراد . إن الأمر يتطلب كل قوى الفنان ومواهبه ، كما يتطلب التعاون المنسجم بين قواه الداخلية وقوى المؤلف . .

وعندما تفرغ من دراسة طبيعة دورك النفسية فإنك تستطيع أن تقرّر ثم أن تحس الفرض السكامن فيه . ومثل هذا العمل يتطلب أن تكون قوى الممثل الداخلية المحركة قوية ومرهفة ونفاذة . ويجب أن تكون عناصر حالة الإبداع الداخلية عميقة ودقيقة وثابتة القوى ، إلا أننا لسوء الحظ كثيراً ما نرى ممثلين لا يمسون من أدوارهم إلا سطوحها ومسا بلا تفكير ، ولا يحشون أنفسهم عناء التنقيب فى أعماق الأدوار العظيمة .

وبعد فترة صمت قصيرة أخرى أردف تورسوف يقول :

لقد وصفت حالة الخلق الكبرى . بيد أن حالة الخلق هذه توجد أيضاً فى صورة مصغرة .

هنا ، أرفانيا ، أرجوك أن تعلى خشبة المسرح وأن تبحث عن قصاصة صغيرة من الورق الأزرق الفاتح . . لم تضع من أحد هناك .

— وكيف يمكننى أن أبحث عن مثل هذه الزقة ؟

- أمر بسيط جداً . لكي تصل إلى غرضك يجب طلبك أن تفهم وأن تحس كيف يمكن أن يتم ذلك في الحياة الواقعية . يجب أن تنظم جميع قواك الداخلية ، ولكي تخلق هدفك يجب أن تتصور ظروفًا معينة . وبعد ذلك أجب على هذا السؤال .

كيف كنت تبحث عن قصاصة الورق إذا كنت في حاجة إلى البحث عنها بالفعل .

« وهنا يقول قانيا : لو أنك كنت قد فقدت قصاصة ورق فعلاً لأمكن أن أجدها حقيقة » .

ثم قام بأداء العمل كله أداء جيداً . وأقر المدير طريقته ثم قال : « هانتذا ترى أن الأمر سهل جداً . وكل ما كنت في حاجة إليه هو المنبه الذي يوفره لك أبسط أنواع الإيحاءات ، وقد أطلق ذلك المنبه العملية المنسجمة بأكملها . » أثنى عليه تحقيق حالك الإبداعية الداخلية على المسرح . إن المشكلة الصغيرة أو الهدف الصغير يؤدي إلى العمل رأساً وفي الخلال ، وبالرغم من صغر المدى فإن العناصر التي يتضمنها هي نفس العناصر التي توجد في عملية أكبر وأكثر تعقيداً كالقيام بدور هاملت مثلاً . إن وظائف العناصر المختلفة تتفاوت في الأهمية وفي طول الزمن الذي تظل تعمل خلاله ، ولكنها تتناظر جميعاً إلى حد ما مع بعضها البعض .

إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للمثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة . ويمكن أن يقال مثل هذا عن العناد الذي يستخدمه الممثل في إنجاز غرضه .

كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول : إنها تكون إما صغيرة أو متوسطة أو كبيرة . وبذلك نحصل على عدد غير محدد من مظاهر وأنواع ودرجات أمرجة الإبداع التي ترجع فيها كفة هذا العنصر أو ذاك على سائر العناصر الأخرى .

ويزداد هذا التنوع في ظروف معينة ، فإذا كان لديك هدف محدد واضح القيمات ، فإنك تحصل بسرعة على حالة إبداع داخلية متينة وصحيحة أما إذا كان الهدف غير محدد أو غامضا فمن المحتمل أن تكون حالتك الداخلية مشقة هزيلة : إن نوع الهدف هو العامل الحاسم الذى يقرر ما يكون عليه مزاجك فى كلتا الحالتين .

وفى بعض الأحيان ، تضع بقوة مزاجك الخلاق دون ما سبب على الإطلاق ، وربما حدث لك هذا فى بيتك وعندئذ تبحث عن طريقة لاستخدام تلك القوة ، وفى هذه الحالة تمضى إلى هدفها من تلقاء نفسها .

إن فى كتاب « حبات فى الفن » قصة عن ممثلة مسنة متقاعدة — توفيت منذ مدة — كان من عاداتها أن تقوم بتمثيل شق أنواع المشاهد لنفسها، وهى وحيدة فى بيتها ، لأنها كانت لا تجد مناصا من أن ترضى شعورها ذلك، وأن تجد متفلسا لزعزعاتها الإبداعية الخلاقة .

وأحيانا ينشأ فىنا هدف من الأهداف بطريقة لا شعورية ، بل لأنه يتحقق بطريقة لا شعورية أيضا ، دون أن يدرك الممثل ذلك ، ودون أن يريد . والممثل فى كثير من الأحيان لا يدرك إدراكا تاما هذا الذى حدث إلا بعد حدوثه .

الفصل الخامس عشر

المهدف الأعلى

— ١ —

استهل تورنسوف درسه اليوم بالملاحظات التالية :

« إن الذى دفع دستوفسكى إلى كتابة « الإخوة كارمازوف » هو بحثه عن الله ، ذلك البحث الذى استغرق حياته كلها . وقضى تولستوى سحابة عمره يكافح فى سبيل « الكمال الذاتى » . وكافح أنطون تشيكوف ضد « ثقافته » الحياة البورجوازية ، حتى أصبح كفاحه هو هذا « اللحن المميز » ، فى معظم أعماله الأدبية . »

« فهل يمكنكم أن تشعروا كيف أن هذه الاهداف الكبرى الحيوية التى يهدف إليها عظماء الكتاب لها من القدرة ما يجتنب جميع قوى الممثل الخلاقه وما يستوعب جميع التفاصيل والوحدات الصغيرة فى مسرحية من المسرحيات أو دور من الأدوار ؟ »

« إن كل تيار الاهداف الفردية الصغرى المتفرقة — فى مسرحية من المسرحيات — وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال بما هو من وحي التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق المهدف الأعلى الذى ترمى إليه عقدة المسرحية ، ويجب أن تكون الرابطة التى تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أثنه التفاصيل ، إذا لم يكن متصلا بالمهدف الأعلى . زائدًا عن الحاجة أو خطأ . »

كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها ، فإذا كان منشأ تلك القوة الدافعة شيئاً مفتعلاً أو متكلفاً فإنها لا تتجه بالمسرحية وجهتها الصحيحة ، وإن اتجهت إلى ما يقرب من تلك الوجهة . أما إذا كان ذلك الدافع دافعاً إنسانياً وموجهاً إلى الوفاء بالفرض الأساسى للمسرحية ، فإنه يكون مثل الشريان الرئيسى الذى يمد كلا من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة .

ومن الطيبى كذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيماً ، ازدادت جاذبية هدفه الأكبر — أى غايته العليا .

— ولكن ماذا يحدث إذن، لو أن المسرحية تنقصها تلك اللمسة الساحرة التى يدعونها «لمسة العبقريّة»؟

— عندئذ تكون الجاذبية أضعف بشكل واضح .

— وفى مسرحية رديئة؟

— يجب على الممثل فى تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ، وأن يجعله أكثر عمقا وأكثر جلاء ، ولما يفعل الممثل ذلك يكون للاسم الذى يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة .

إنكم تعلمون مدى أهمية اختيار الاسم الصحيح لهدف من الأهداف . وتذكرون أننا وجدنا أن صورة الفعل (Verb form) هى الصورة المفضلة ، لأنها تمد الفعل — أو الموضوع الممثل (Action) بقوة أكبر . ويصدق هذا نفسه ، ولكن بدرجة أعظم ، عند تحديد الهدف الأكبر أو الغاية العليا للرواية .

ولنفرض أننا نخرج مسرحية جريوييدوف (Griboyedov)

ياويلنا من الذكاء المفرط^(١)، وأن رأينا قد أستقر على أن الغرض الرئيسى للمسرحية يمكن أن يتلخص فى العبارة الآتية : « لئنى أرغب فى الكفاح المستميت من أجل صوفى، إن كثيراً من الأشياء فى عقدة المسرحية يمكن أن يؤكد هذا التلخيص، إلا أن تلخيص العقدة فى هذه العبارة قد يكون تلخيصاً معيباً، وربما كان العيب أن علاج المسرحية من تلك الزاوية قد يجعل ما قصد إليه المؤلف من تشهير بالمجتمع، يبدو وليس له إلا قيمة استعراضية طارئة. ولكنك تستطيع أن تصف الهدف الأعلى بعبارة أخرى هى : لئنى أرغب فى الكفاح، لا من أجل صوفى، ولكن من أجل وطنى وعندئذ يصبح حب تشاتسكى لوطنه وشعبه فى المكان الأول » .

وفى نفس الوقت يصبح موضوع اتهام تشاتسكى للمجتمع برذائله أكثر بروزاً، كما يتخلع هذا على المسرحية كلها معنى داخلياً أعمق . وتستطيع أن تعمق معناها أكثر من ذلك إذا قلت : « لئنى أرغب فى الكفاح من أجل الحرية باعتبارها الموضوع الرئيسى، وفى ضوء تلك العبارة تصبح اتهامات

(١) تلخيص مسرحية ياويلنا من الذكاء

يا ويلنا من الذكاء Woe from too much wit للكاتب الروسى جريبويدوف المتوفى سنة ١٨٩٢ مأساة روحية بطلها تشاتسكى شاب روسى كان يضرب فى آفاق الدنيا . ثم لا يلبث أن يعود الى موسكو وقد امتلأت نفسه بأفكار ثورية ينشد من ورائها اصلاح هذا العالم وانتقاده مما يفرقه من هموم ومفاسد .. ولا يكاد هذا البطل المخلص المتحمس اللودمى يبشر بمبادئه العليا هذه بين قومه حتى تأخذه الدسائس من كل صوب ويلقاه الناس حيثما ذهب بالسخرية والاستهزاء مما يدعوهم اليه من نبل وذاتلهم والافتلاء عن أنانيتهم والعمل لدوائهم وما يوصيهم به من المحبة والبلبل والفتداء ... ثم يشتد عداؤهم له ، ويشيعون عنه أنه رجل مافون بل مجنون .. ويزيد من مرارة هذا كله فى نفسه ما ينكشف له من غش تلك الفتاة صوفى التى كان يهواها ويحسب حبها القبس الالهى الطاهر الذى كان كفيلاً أن يموضه من كراهية المجتمع ومرارة الحياة ، وما يلمسه أخيراً من أنها واحدة من هؤلاء الناس ، ولا تقل عنهم أنانية وشراً ... فلا يجد بداً من الرحيل عن موسكو الى الابد ، نافياً نفسه عن وطنه الحبيب نفياً اختيارياً ... (المراجع)

البطل أشد قسوة، وتفقد المسرحية كلها اللون الشخصى الفردى الذى كان لها عندما كان الموضوع مرتبطا بصوفى فقط ، بل لاتصبح مسرحية وطنية. الهدف أو قومية الغاية ، بل تكون مسرحية إنسانية بكل ما تشتمل عليه تلك الكلمة من معان ، وصالحة للعرض فى كل زمان ومكان . بما تنطوى عليه من مفاهيم .

وقد تجمعت لدى من طول تجاربى الخاصة ، بعض براهين أكثر وضوحا على أهمية اختيار الاسم الصحيح لموضوع الرواية الأعلى ، كان أحدها عندما كنت أقوم بتمثيل « مريض الوهم » لموليير . فلقد كان فهمنا الأول للرواية فهما بداييا فلخصنا موضوعها فى عبارة : « إننى أرغب فى أن أصبح مريضا » . ولكنى كنت كلما بذلت جهداً أكبر فى هذا الدور وكلما ازداد اندماجى فيه اتضح لى أكثر من ذى قبل أننا كنا نحول ملهارة مرحة تبحث النقطة فى النفس إلى مأساة مرضية ، وقد أدركنا بسرعة خطأ الطريق التى اتبعناها فغيرنا فكرتنا عن الرواية لاجعلناها : « أريد أن يعتقد الناس أنى مريض » . ومن ثم برز الجانب المضحك كاه ، وأصبحت التربة عميدة لإظهار الطريقة التى كان مشعوذ والطب يستغلون بها أرجان النبى ، وهو ما كان موليير يرى إليه .

وفى مسرحية جولدونى مديرة الفندق ^(١) (La Locandiera) وقعنا فى

(١) - « مديرة الفندق » ...

ملهارة فكهة للكاتب الإيطالى كارلوجولدونى ظهرت سنة ١٧٥٢ وتدور حول مديرة أحد الفنادق - تلك المرأة اللعوب التى كانت تستخدم كل مواهبها وجميع مغانها فى اجتذاب الأضياف للنزول فى فندقها ثم السيطرة على قلوبهم بما تسحرهم به من وسائلها فى مياذبن الحب ، حتى تنال ما تصبو إليه من الاستيلاء على آخر درهم فى جيوبهم وحتى تستنزف ثرواتهم ثم تلفظهم للتكالب بعد ذلك . وبينما نرى مشروع عقدة الملهارة يتداخل ويتشابك نجد الملهارة نفسها تنبع من شخصية بطلتها ثم من شخصية أحد الأبطال الذى كان يتظاهر بأنه لا يمكن أن يقع فى شرك أيلة امرأة فإذا به غرق فى هوى هذه المرأة .. (د خ)

خطأ تلخيص فكرة المسرحية في تلك العبارة : أرغب في أن أكون عدواً للمرأة ، إذ وجدنا أن المسرحية ترفض أن تتكشف لنا عما بها من فكاكة وحركة . وعندما اكتشفت أن البطل يحب النساء في الحقيقة ورغب فقط في أن يظنه الناس صلوا للنساء ، عندئذ فقط غيرت فكرتي عن الرواية . فأصبحت : «لأنني أرغب في أن أقوم بمغازلاتي في الخفاء ، ومن ثم دبت الحياة في المسرحية فوراً» .

وفي هذا المثال الأخير كانت المشكلة تتعلق بدوري أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها . وعلى أى حال فإن الجوهر الداخلي الكامل للمسرحية لم يتضح إلا بعد جهد طال أمده ، عندما أدركنا أن «مديرة الفندق» هي في الحقيقة مديرة حياتنا ، أو ببساطة أخرى «المرأة» .

وفي كثير من الأحيان لا نصل إلى نتيجة نهائية فيما يتصل بفكرة هذا الموضوع الرئيسي إلا بعد أن نقدم المسرحية إلى الجمهور ، فإن الجمهور يساعدنا أحياناً في فهم التعريف الحقيقي لموضوعها .

يجب أن تكون فكرة الموضوع الرئيسي راسخة بقوة في ذهن الممثل طوأل فترة التمثيل . إذ أن هذه الفكرة هي التي أدت إلى كتابة المسرحية وبنينا أن تكون تلك الفكرة هي المنبع الأصلي لما يقوم به الممثل من إبداع فني . .

بدأ المدير درسه اليوم بقوله : إن التيار الداخلي الرئيسي لمسرحية ما يوجد حالة إدراك وقوة داخلية ، يمكن بها للممثلين أن يستجولوا جميع النقاط الغامضة المتشابهة ، ومن ثم يهتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالفرض الأساسي الذي تطوى عليه .

ذلك الخط الداخلى من الجهد الذى يهذى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذى نسميه نحن «الاستمرار» أو الفعل المتصل (Through-going action). وهذا الخط المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة فى المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى ، وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك .

«ولكن أنوه بما للفعل المتصل والهدف الأعلى ، من أهمية عملية قصوى فى عمليتنا الإبداعية الخلاقة ، فإن أقوى البراهين التى يمكن أن تقتنعوا بها هى تلك الحادثة التى أحطت بها علماً أنا شخصياً : فقد راقبت طريقتنا فى التمثيل ممثلة معينة كانت تستمتع بنجاح شئ عظيم ، ومن ثم قررت أن ترك المسرح فترة من الزمن بقية إتقان هذه الطريقة الجديدة . وقد عملت مع مدرسين مختلفين عدة سنوات ، وبعد ذلك عادت إلى المسرح .

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى نجاحاً ، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتركز فى ذلك الفيض من الإلهام المباشر الذى حل محله جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ، وأساليب التمثيل الآلية المعتادة ، وغيرها من العيوب المشابهة . ويمكنكم أن تصوروا فى يسر وسهولة الموقف الذى وجدت هذه الممثلة نفسها فيه عندئذ : لقد كانت تقصر فى كل مرة تظهر فيها على المنصة بأنها تحتاز اختباراً ما ، وقد أشاع هذا الشعور الاضطراب فى تمثيلها وزاد من إحساسها بالتشتت والخوف الذى يرقى إلى درجة اليأس . وقد جربت نفسها فى مسارح مختلفة خارج المدينة ، لا اعتقادها بأن جمهور العاصمة ربما كان يبنض طريقتنا أو يتحيز ضدها ، إلا أن النتيجة كانت واحدة فى كل مكان . وبدأت الممثلة المسكينة تصب لعنائها على هذه الطريقة ، وحاولت أن تتخلص منها وبذلك جهداً كبيراً للعودة إلى أسلوبها القديم فى التمثيل ، ولكنها لم تتمكن من ذلك ، لأنها كانت قد فقدت الثقة فى مهارتها الجديدة المصطنعة ، ولم تعد تستطيع احتمال سخافات طريقتها القديمة ، لذا قورنت بالطريقة الجديدة التى كانت

تفضلها في الواقع ، وعلى ذلك وقعت المسكنة بين المطرقة والسندان كما يقولون ، ويذكرون أنها اعتزمت أن تهجر المسرح كلية .

وقد سمحت لي فرصة - في ذلك الوقت - لرؤيتها وهي تمثل ، ثم دعيت في إحدى فترات الاستراحة إلى حجرة ملابسها . وبعد فترة طويلة من إتهام التمثيل وانصراف الجميع من المسرح أخذت تلح في أن أبقى قليلاً معها ، وأخذت تتوسل لي ، وهي منفعلة افعلالاً بالناً ، أن أذكر لها سبب التغير الذي طرأ عليها . وهنا أعدنا النظر في كل جزء من أجزاء دورها ، وفي كيفية إعدادها ، وفي جميع العتاد الفني الذي كانت قد تزودت به في أثناء دراستها للطريقتنا . ولقد كان كل شيء صحيحاً ، وكانت تفهم كل جزء منها على حدة ، ولكنها لم تكن قد أدركت الأساس الإبداعي للطريقة بوصفها كلاً لا يتجزأ ، وعندما سألتها عن خط الفعل المتصل وعن الهدف الأعلى ، اعترفت بأنها كانت قد سمعت بهما بصفة عامة ، ولكن لم يسبق لها أن مارستهما بطريقة عملية .

فقلت لها : إنك إذاً مثلت خارج خط الفعل المتصل الذي يربط بين أحداث المسرحية فإنك إنما تقومين ببعض تمارين منفصلة على أجزاء من طريقتنا لحسب ، وهذه تمرينات مفيدة في الأعمال المدرسية ، لكنها غير ذات جدوى في تمثيل دور بأكمله . لقد تناضيت عن نقطة بالغة الأهمية هي أن الغرض الرئيسي من كل هذه التمارين إنما هو إرساء الخطوط الأساسية للتوجيه . وهذا هو السبب في أن الأجزاء الراجعة من دورك لم تنتج أثراً ما وأنت إذاً حطمت تمثالاً جميلاً فلا يمكن أن يكون للقطع الصغيرة نفس تأثيرها السابق الذي كان يسحر الأبواب وهي مجتمعة في التمثال .

وفي اليوم التالي أوضحت لها في أثناء التدريب كيف تعد وحداتها - أعني مفرداتها - وأهدافها المتصلة بالفكرة الرئيسية في دورها وبالاتجاه الرئيسي فيه .

ومن ثمة انكبت على عملها بشغف وسألتني أن أعمل معها عدة أيام
للتمكن من تطبيق ما نهتها إليه . وكنت أراجع عملها كل يوم . وأخيراً
ذهبت إلى المسرح لأراها وهي تمثل الدور مرة أخرى ، وتمثله بروح
جديدة ، وكان نجاحها جارفاً . ولا يمكنني أن أصف لكم ما حدث ذلك
المساء في المسرح ، فقد وجدت هذه الممثلة الموهوبة جزاءها العظيم على كل
ما كابته من آلام وشكوك استمرت أعواماً . وقد ألفت بنفسها بين
ذراعي وقبلتي وبكت من الفرحة وشكرتي لأنني رددت إليها موهبتها . لقد
كانت تضحك وترقص ، وارتفع الستار عدداً لا يحصى من المرات لكي
تحيي جمهوراً لم يكن يريد أن يدعها تذهب . .

وهذا يبين لكم قيمة خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية
بهدها الأعلى وما يشيع فيها من حياة وحرارة في التمثيل .

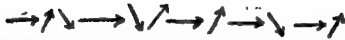
واستغرق تورسوف في التأمل بضع دقائق ثم قال :
ربما ازداد الأمر وضوحاً إذا رسمت لكم الرسم الآتي :—

الهدف الأعلى

.. خط الفعل المتصل

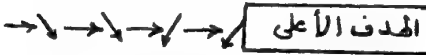
ثم قال موضحاً : جميع الخطوط الصغرى تتجه نحو نفس الهدف ، وتندمج
في تيار رئيسي واحد .

ولكن دعونا ندرس حالة ممثل لم يقرر هدفه النهائي ، ويتكون دوره
من خطوط صغرى تؤدي إلى اتجاهات مختلفة ، وفي هذه الحالة تكون لدينا
الخطوط الآتية المنفصلة :



فإذا كانت جميع الأهداف الصغرى في دور من الأدوار متجهة وجاهات مختلفة فإن من المستحيل قطعاً تكوين خط متين متصل منها . ويتربط على ذلك أن يكون الفعل (Action) متقطعاً وغير متسق ولا صلة له بأى صورة كمية لموضوع الرواية وهدفها الأعلى . ومهما بلغ كل جزء من الكمال فى ذاته ، فلا مكان له فى المسرحية على ذلك الأساس .

ولاعرض عليكم حالة أخرى : لقد اتفقنا بالتأكيد على أن الخط الرئيسى للفعل ، وعلى أن موضوع الرواية الأساسى هما — من حيث التركيب العضوى — جزء من المسرحية ... أليس كذلك ؟ واتفقنا أيضاً على أنه لا يمكن النقص من شأنهما دون الإضرار بالمسرحية نفسها . ولكن لنفرض أننا أدخلنا موضوعاً غريباً على المسرحية ، أو وضعنا فيها ما يمكن تسميته اتجاهها (Tendency) غير الاتجاه الذى قصده المؤلف ، فإن العناصر الأخرى تظل كماهى ، إلا أنها تتحرف بتأثير هذا الاتجاه الجديد . ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة : —



الاتجاه الجديد

المخالف للاتجاه الذى يقصده المؤلف

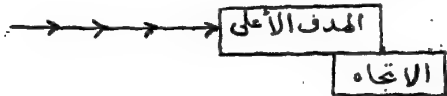
إن مسرحية لها مثل هذا العمود الفقرى الشائه المحطم لا يمكن أن تعيش . وهنا يجتج جريشا بقسدة على هذا رأى وينفجر قائلاً :

لكن ألسنت بهذا تسلب كل مخرج ، وكل مثل حقهما فى الابتكار وتنكر عليهما قدرتهما الخلاقة الفردية ، كما تنكر عليهما كل ما يحتمل من قدرتهما على تجديد الروائع القديمة ، وذلك بتقريبها إلى روح العصر الحديث ؟

ويكون رد تورسوف رداً هادئاً ، وشرع في توضيح الأمر قائلاً :
أنت وكثيرون ممن يذهبون مذهبك هذا في التفكير ، كثير أمتسيثون .
فهم معاني كلمات ثلاث فلا تتفكرون تظلمون بينها . وهذه الكلمات هي :
خالد وحديث ووقتي . يجب أن تكون قادراً على التمييز الدقيق بين القيم
الإنسانية الروحية إن أردت أن تصل إلى المعنى الحقيقي لتلك الكلمات .
إن ماهو حديث قد يفدو خالداً ، إذا كان يتناول مسائل الحرية والعدالة
والحب والسعادة والبهجة العظيمة والالم العظيم ، وأنا لا أعترض على ذلك .
النوع من الخداعة في عمل مؤلف مسرحي .

والوقتية - أي الشيء المؤقت - هي على النقيض من ذلك تماماً ،
إذ لا يمكن أن تصبح خلوداً ، أعني شيئاً خالداً . فهي تعيش اليوم فقط ،
وتنسى غداً ، وهذا هو السبب في أن العمل الفني الخالد لا يمكن أن يموت .
بسبب إلى ماهو وقي ، مهما كانت مهارة المخرج ومهما كانت موهبة الممثلين .
الذين يحاولون إخفاء سمة الخلود على الشيء المؤقت .

إن العنف وسيلة رديئة دائماً ولا ينبغي استخدامها في العمل الإبداعي
ولذلك فإن بحث الحياة في خطة دور تقادم عليه العهد بإقحام فكرة عابرة
لا يمكن أن يؤدي إلا إلى موت المسرحية والدور معا . ومع ذلك فلأمراء
في أننا نجد استثناءات جد نادرة لهذه القاعدة ، ونحن نعلم أنه يمكن أحياناً
تعليم فاكهة من نوع معين بفاكهة من نوع آخر ، فتنتج فاكهة من نوع جديد
وفي بعض الأحيان يمكننا تعليم أثر قديم تطعيماً بطيماً بفكرة حديثة -
أو معاصرة فتدب الحياة في هذا الأثر ، وفي تلك الحالة تنوب الإضافة في
الموضوع الرئيسي :



والنتيجة التي يجب أن تستخلصوها من هذا هي . وجوب المحافظة أولا وقبل كل شيء على هدفكم الأعلى ، وعلى خط الفعل المتصل الذي يربط بين الأحداث في المسرحية . وكونوا على حذر من الاتجاهات الدخيلة والأهداف الغريبة للمقحمة على الموضوع الرئيسي .

إنني لأطيب نفسا إذا كنت قد أفلحت في إقناعكم بما لذين الشيين من أهمية خاصة لاتعد لها أهمية ، ذلك لأنني أشعر عندئذ بأن قد حققت هدفي الأساسي بوصفي معلما ، وأنتي قد أوضحت واحداً من الأجزاء الأساسية لطريقتنا .

وبعد فترة طويلة من الصمت استطرد تورسوف قائلاً :

« إن كل فعل يقابله رد فعل ، ورد الفعل هذا يقوى بدوره الفعل ؛ وفي كل مسرحية تمهد إلى جانب الفعل الرئيسي ، رد فعله المضاد ، وهذا بما يستدنا لأن نتيجه المحتموة ، هي مزيد من الفعل . ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف ، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحنها والتي تطلب حلا ، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا . وأحسن مثل نضربه على ذلك هو شخصية براند ^(١) :

(١) مسرحية براند Brand مسرحية رمزية للكاتب النرويجي الأشهر هنريك ابسن وبطلها براند قس شاب ضاق ذرعاً بما خامر قلوب المتدينين من بنى بلده من روح المساومة والتفريط فأصول الدين ليكونوا وسطاً بين شهواتهم وبين ما يدعوهم إليه دينهم من سمو فوق رغائب هذه الدنيا . وهو لهذا يهجر بلده ويلجأ إلى قمة أحد الجبورات الثلجية النرويجية لكي يمارس دينه الحق ويفرض مبادئه الصارمة على نفسه وعلى الناس ، وأن كلفه هذا نفسه وطفله ثم زوجته أجنس . ثم لا يلبث الناس أن يضيقوا به وبمبادئه فيها جمونه ويطردونه من بيئتهم ليعيش وحيداً طريداً في حقول الثلج إلى أن يحطمه هيار من الثلج بجعله يجار إلى ربه منادياً .. ويأليه الجواب هكذا .. :

أي رب تنادى !

أنه رب المحبة !

افترضوا أننا متفقون على أن شعار براند « كل شيء أولاً شيء » هو الشعار الذى يمثل الهدف الرئيسى للمرحية (ويكون هذا صحيحاً أو غير صحيح خارج عن الموضوع الآن) . إن مبدأ أساسياً وتعسفياً من هذا النوع شيء خفيف ، فهو لا يسمح (لبراند) بأى مساومات أو حلول وسطى ولا بأى لون من ألوان التساهل أو الضعف فى سبيل تنفيذ هدفه الأسمى فى الحياة .

والآن فلأحاول أن أربط بين هذا الموضوع الرئيسى ومختلف الوحدات الفردية الصغرى فى المرحية ، بل أن أربط بينه وبين المشهد الذى كان موضوع دراستنا فى مشهد « آجنس » وملابس الطفل . فإنا إذا حاولت ، فى ذهنى ، أن أوفق بين هذا المشهد وفكرة الموضوع الرئيسى للرواية « كل شيء أولاً شيء » ، فإنى أستطيع أن أبذل قدراً كبيراً من التخيل حتى أوفق بينهما بطريقة ما .

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير إذا أنا اعتبرت « آجنس » وهى الأم ، تمثل خطر رد الفعل أو خط الحركة المضادة ، وذلك لأنها ناتجة متردة على فكرة الموضوع الرئيسى .

ولذا أنا حللت دور براند فى هذا المشهد فن السهل العثور على العلاقة بين الدور وبين الموضوع الرئيسى ، لأن براند يريد أن تتنازل زوجته عن ملابس الطفل لتتم تضحيتها فى سبيل الواجب ، وهو باعتباره شخصاً متديناً شديداً التحسب لدينه يطالبها بكل شيء لتحقيق مثله الأعلى فى الحياة ، وحركتها المضادة لا نتيجة لها سوى مضاعفة فعله المباشر — أى تمسكه بما يطلب منها ، وهكذا تجدنا هنا أمام صدام بين مبدأين .

إن « الواجب » عند براند يصطرح ضد « الحب » عند الأم ، وهذا معناه أن « فكرة » تناضل « شعوراً » ، وأن « الداعية » المتحسب يناضل « الأم » المحزونة ، وأن جوهر « الذكورة » يناضل جوهر « الأنوثة » .

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل في هذا المشهد في يدي براند ، كما نجد الحركة المضادة أو رد الفعل في يدي آجنس .

ثم يقول تورسوف : والآن أرجوكم أن تميروني كل انتباهكم ، فلي شيء ما ، أريد أن أقوله لكم .

إن كل ما قنابته في هذه المرحلة الدراسية الأولى ، كان موجها نحو تمكينكم من إحراز السيطرة على أهم ثلاثة عناصر في عمليتنا الإبداعية الخلاقة وهذه العناصر الثلاثة هي :

١ — الإدراك الداخلي .

٢ — خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية .

٣ — الهدف الأعلى .

ثم يسود الصمت برهة ويختتم تورسوف درسه بقوله :

لقد تناولنا جميع هذه النقاط بصورة موجزة ، وقد أصبحتم تعلمون الآن ما الذي نري إليه بقولنا « طريقتنا أو منهجنا في التمثيل » .

لقد شارفت سُنَّتنا الدراسية الأولى على الانتهاء . وكنت أتوقع أن يهبط على الإلهام بعد أن كدنا نفرغ من دراسة هذا المنهج ، أو تلك الطريقة في التمثيل .. ولكن .. وأأسفاه : لقد تبددت أحلامي .

كانت هذه الأفكار تتدفق في ذهني ، وأنا واقف في البهو الخارجي للمسرح ألهس مطفي وألف يبطه لقاعى حول عنقي .

ولجأة لكرني أحدهم ، فاستدريت لأجد تورسوف .

لقد كان لاحظ حالي النفسية المكتئبة ووفق إلى اكتشاف سببها .

لحاولت أن أراوغه ولكنه ظل يتابعني في عناد بالسؤال تلو السؤال .

لقد سألتى وهو يحاول أن يفهم سبب خيبة أملى فى تلك الطريقة: كيف
تشرع الآن عندما تكون فوق خشبة المسرح ؟
وقلت أجيبه :

— هذه بالذات هى المشكلة ، لأننى لا أشعر بشىء غير عادى أو غير مألوف ،
لأننى أشعر فوقها بالراحة وطمأنينة النفس . وأعرف ماذا أفعل ، ولدى
هدف من وجودى هناك ، وأنا أو من بأفعالى كما أو من بحق فى أن
أكون على المنصة .
فسألتى :

وماذا تبين أكثر من ذلك ؟ هل تشرع أن هذا خطأ ؟
ولم يسعنى إلا أن أعترف بأن الذى أفتقده هو تشوقى إلى الوحى . .
الإلهام . وعند ذلك قال لى :

لا تصدقنى أنا للحصول على الإلهام الذى تريده ، إن طريقي فى التمثيل
لن تصنع لك الإلهام أبداً ، بل هى تستطيع فقط أن تمهد التربة للمؤانية له .
ولو كنت مكافئك لتخليت عن مطاردة هذا الشبح ، وبالأحرى الإلهام .
دعه لتلك الحورية التى تصنع المعجزات : أعنى الطبيعة ، وكرس نفسك
لما يدخل فى نطاق الطاقة البشرية الواجبة .
صنع الدور الذى يهد به إليك على الطريق الصحيح فإذا به يمضى قداماً
ويرداد اتساعاً وعمقا ويؤدى فى النهاية إلى الإلهام . .

افصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

— ١ —

استهل المدير كلامه بملاحظة مشجعة مؤداها أننا قد فرغنا من الجزء الأكبر من الأعمال التي تهدف إلى إعدادنا إعداداً داخلياً — ثم قال :
كل هذا الإعداد هو تدريب لحالة الإبداع الداخلية في نفوسكم ، وهو يساعدكم في الشور على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل ، ثم هو يخلق فيكم مهارة فنية نفسية واعية .

ثم تصطبغ نبرات صوته بشيء من المهابة والوقار ويقول :
« وهو يهديكم في النهاية إلى « منطقة العقل الباطن » . ودراسة هذه المنطقة الهامة جزء أساسي من طريقتنا في التمثل .

إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا ، ويدخل عليها قدراً معيناً من النظام . وليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية ، وعقلنا الواعي يعين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن عمله ، ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية هو أن نجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية .

ومن العدل أن نقرر بأن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هي نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر . ومن سوء الحظ أن تعطي اعتبارات القواعد اللغوية على الاعتبارات الشعرية ،

وذلك هو ما يحدث في المسرح في الكثير جداً من الأحيان ؛ إلا أننا لا نسمعنا مع ذلك أن نستخى عن قواعد اللغة التي يجب علينا استخدامها لتساعدنا على ترتيب المادة الإبداعية اللاشعورية التي لا يمكننا أن نتخذ صورة فنية إلا بعد تنظيمها .

إن الممثل في الفترة الأولى من دراسته الواعية لدور من الأدوار يتحسس طريقه إلى كنه هذا الدور، دون أن يفهم مطلقاً ما يحدث في داخل نفسه هو أو ما هو حادث حوله فهما جيداً، ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن فإن روحه تفتح عيونها، وهنا يتنبه إلى كل شيء ، حتى إلى التفاصيل الدقيقة ، ويصبح للأمر كله معنى جديد كل الجدة ؛ لأنه يدرك وجود مشاعر جديدة وتصورات وآراء ووجهات نظر جديدة في نفسه وفي دوره على السواء ؛ إن حياة الإنسان الداخلية — بعد عبوره مشارف العقل الباطن — تتخذ من تلقاء نفسها صورة بسيطة كاملة ، لأن طبيعة أعضائنا تتولى عندئذ توجيه مراكز جهازنا الإبداعي الخلاق الهامة كلها . وعقلنا الواعي لا يدري من ذلك كله شيئاً، إذ أن مشاعرنا نفسها تستطيع أن تهتدي إلى طريقها في هذه المنطقة — ومع ذلك فإن الإبداع الحقيقي يستحيل بدونها . . .

إنني لن أمدكم بأي طرق فنية للسيطرة على العقل الباطن ، وإنما أستطيع فقط أن أعلّمكم الطريقة غير المباشرة التي تتيح لكم الوصول إليه ، والتي تجعلكم تسلمون لسلطانه زمام أنفسكم .

إننا ننظر ونسمع ونفهم ونفكر بطريقة تختلف قبل أن نتخطى مشارف العقل الباطن عنها بعد أن نتخطى تلك المشارف ؛ إننا قبل تعطل تلك المشارف تكون لنا مشاعر ذات مسحة شبه صادقة ، أما بعد ذلك فتكون لنا عواطفنا الصادقة بالفعل . ونحن في أول مشارف العقل الباطن نشعر بحالة تهريدية من حالات الوم المحدود ، أما فيما وراء ذلك ، أي

حينما نوغل في منطقة العقل الباطن نفسه، فنشعر بحالة تجريدية من حالات الخيال أكثر انطلاقا من الحالة الأولى. وحريتنا في الحالة الأولى تكون محدودة في نطاق العقل والتقاليد، أما فيما وراء ذلك فتكون حريتنا حرية جريئة ذات إرادة وفاعلية، ولا تنحصر إلى الأمام قفعا. وهناك... في منطقة العقل الباطن هذه تختلف عملية الإبداع في كل مرة نقوم بها من جديد. وهذا يذكرني بالشاطئ الممتد على المحيط، حيث تتراعى الأمواج الكبيرة، والأمواج الصغيرة على الرمال، فيتراقص بعضها حول أقدامنا، ويصل البعض الآخر إلى ركبتينا، بل وقد يوقع بنا في الماء على الرغم منا، في حين تهرقنا الأمواج الكبرى إلى عرض البحر، لتعود فتلقي بنا في النهاية إلى الشاطئ مرة أخرى.

ويحدث أحيانا ألا يمس فيض العقل الباطن الممثل إلا مساطيفنا، ثم يتلاشى، وأحيانا أخرى يغمر كيانه جميعا حاملا إياه إلى أعماقه، حتى يلتقي به في النهاية إلى شاطئ العقل الواعي مرة أخرى.

إن كل ما أقوله لكم الآن ليس له وجود إلا في مجال المشاعر فقط لا في مجال العقل والمنطق. ويمكنكم أن تفهموه. ولذلك أقص عليكم حادثة وقعت لي شخصا وساعدتني على فهم الحالة التي أصفها، وهي حادثة قد تني بإفهامكم ما أقصد بدلا من الاستغراق في الشروح المسببة.

كنا نغسل ذات مساء بإجراء مختلف ألعاب التسلية في حفلة أقيمت بمنزل بعض الأصدقاء قررنا أن يمحروا لي عملية جراحية، من قبيل التفككة، فأحضروا منضدتين واحدة لإجراء العملية، والأخرى لحل أدوات الجراحة الوهمية، وقد غطيت المنضدتان بالملاءات، وجرى بالأربطة والأحواض والأوعية المختلفة.

ولبس الجراحون وستراتهم البيضاء، كما ألبسوني قبضا أبيض من النوع الذي يلبسه المرضى في المستشفيات. ثم أرقدوني على منضدة العمليات

ووضعوا عصاية على عيني - وأذعني سلوك الأطباء المفعم بالرعاية والعناية
إذ كانوا يعاملوني وكأنني في حالة تدعو للباس ، وكانوا يفعلون كل شيء
بجد لا مزيد عليه ، ولجأة القع في ذهني خاطر مر كالبرق إذ ساءلت نفسي :
«ماذا يحدث لو أنهم أعمالوا مياضهم في جسدي بالفعل ؟».

وبعث الشك والترقب القلق في نفسي ، وغدت حاسة السمع عندي
مرهفة ، وحاولت ألا تفوتني حركة أو بادرة . وكنت أستمعهم يتهايمون
من حولي ، ويصبون الماء ويمركون آلاتهم فيحدثون صليلا ، ومن حين
لآخر كان يصدر عن إناء كبير صوت مدو يشبه رنين الأجراس الجنائزية .
ثم لمس أحدهم ، فلبدا .

ولذا بشخص يقبض على معصى الأيمن بشدة ، ثم شعرت بألم غامض
تلته ثلاث وخزات حادة . . ووجدتني أرتجف بالرغم مني .. وحك أحدهم
معصى يميني . خشن له رائحة نفاذة . ثم أحبط معصى بالأربطة ، بينما أخذ
أشخاص يتحركون من حولي بسرعة ، وهم يناولون الجراح ما يحتاج إليه .
وأخيرا ، وبعد فترة من الصمت طويلة ، بدماوا يتكلمون بصوت
مرتفع ، ويضحكون ويهتفون ، ثم زعت العصابة عن عيني فوجدت على
فراعي اليسرى ، طفلا حديث الولادة ملفوفا كله بالشاش ، طفلا صنعه
من يدي اليمنى . وكانوا قد رسموا على ظهر يدي وجه طفل أبله بادي
السذاجة .

«ولنا أسألكم الآن : هل كانت المشاعر التي طافت بي مشاعر صادقة ؟
وهل كان إيماني بها إيمانا حقيقيا ، أم أنها كانت من قبيل تلك المشاعر التي
تدعوها المشاعر التي تبدو عليها مسحة من الصدق ؟»

ويتولى تورتسوف الإجابة على سؤاله ، وهو يتذكر أحاسيسه فيقول :
لم يكن ذلك بالطبع صدقا حقيقيا ولا إحساسا حقيقيا بالإيمان . وإن كنا
نستطيع أن نقول تجاوزا ، ومن حيث مقتضيات المسرح : إني قد عشت

تلك المشاعر بالفعل ومع ذلك فلم أكن أومن بما كان يحدث لى ذلك الإيمان الذى له كيان متين متناهيك، فقد كان هناك تأرجح مستمر، مرة لى الأمام ، ومرة لى الوراء بين الإيمان والشك، بين المشاعر الحقيقية وتوهم الإحساس بها . وكنت أشعر طوال الوقت أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لمانيت نفس المشاعر التى عانيتا فى أثناء إجراء هذه العملية الوهمية ، فلما لاشك فيه أن الوهم كان يشبه الواقع لى حد كبير

لقد كنت أشعر فى لحظات معينة بأن مشاعرى، هى نفس المشاعر التى كان يمكن لى أن أحس بها لو كان الأمر حقيقيا ، فقد كانت تذكرنى بأحاسيس مألوفة لى فى واقع الحياة ، بل كانت تفتانى نوبات من الشعور بأنى سأفقد الوعى ، ولو لثوان معدودات ، وكانت تلك النوبات تختفى لحظة ظهورها تقريبا ، إلا أن الوهم قد خلف آثاره ، ومازلت مقتنعا حتى اليوم بأن ما حدث لى ذلك المساء يمكن أن يحدث فى واقع الحياة .
ثم اجتمع المدير قصته بقوله :

« كانت تلك أول مرة أعانى فيها الحالة التى تترتب على الدخول لى «منطقة العقل الباطن» .

«ومن الخطأ أن تتصور أن الممثل يعيش صورة أخرى من الحقيقة فى أثناء قيامه بعمل إبداعى على المسرح ، فلو أن هذا هو الحال لعجز كياتا الجسمانى والروحى عن احتمال مقدار الجهد الملقى على عاتقه .

ونحن نعيش على المسرح — كما تعلمون — على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة ، وفى بعض الأحيان ترقى هذه الذكريات لى درجة من الوهم تبطلها تبدو كالحياة نفسها ، ومع أن نسيان النفس تمام النسيان والإيمان الذى لا يتزعزع بما يجرى على المسرح شىء ممكن ، فإنه شىء قلما يحدث ، فمن نعرف أن ثمة لحظات متفرقة — لحظات تتفاوت طولها وقصرأ ينغمس فيها الممثل فى «منطقة العقل الباطن» ، بيد أن الصدى ومظهر

الصدق، الإيمان والاحتمال، يتناوبان الظهور في غير هذه اللحظات، فيظهر أحدهما ثم يختفي بينما يظهر الآخر ثم يختفي وهكذا.

إن القصة التي قصصتها عليكم الآن، هي مثل على التطابق الذي يوجد بين الذكريات العاطفية وبين المشاعر التي تتطلبها الدور، والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التي يصورها، وفي مثل هذه الظروف يشعر الفنان المبدع باندماج حياته في حياة دوره، وأن حياة دوره هي نفسها حياته الشخصية، ويتودى هذا الاندماج إلى حدوث تحول في شخصية الممثل يشبه المعجزة.

وهنا يصمت تور تسوف لحظات قليلة يستغرق في أنثائها في التأمل ثم يقول.

«وئمة أشياء أخرى غير هذا التطابق بين الحياة الواقعية والدور التمثيلي من شأنها أن تدخنا إلى «منطقة العقل الباطن»، ففي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له البتة بالمرحلية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به، فيمت في المسرح فجأة موجة من الحياة الحقيقية، ويدفعنا في الحال دفعا إلى حالة إبداع لا شعورية.

ويجيبه المدير: «أى شيء حتى وإن كان سقوط منديل أو انقلاب أحد الكراسي، فإن وقوع حادث حقيقى في جو المسرح الذي تجرى فيه كل الأمور بناء على خطة مرسومة، يشبه هبوب نفحة من الهواء النقي في غرفة فاسدة الهواء، إذ يضطر الممثل إلى التقاط المنديل أو الكرسي بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك في المسرحية، فهو لا يفعل ذلك بوصفه ممثلا ولكن بوصفه إنسانا عاديا، وهذا يخلق شيئا من الصدق يهدم الممثل نفسه مضطرا بسببه إلى الإيمان به. ويبرز هذا الصدق باعتباره شيئا يختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء تقليدية بكيفة، وبالأحرى تجرى وفقا لخطة موضوعة وإعداد سابق، وفي وسع الممثل أن يدمج تلك اللحظات العرضية

الحقيقية في دوره ، أو أن يستبعدا ، إذ يمكنه أن ينظر إليه بوصفه مثلاً . ويمكنه أن يدعجها بوصفه هذا في الإطار العام لدوره ، كما يمكنه أن يخرج من دوره لحظة ، ويتخلص من الحدث الطارئ الدخيل ، ثم يعود إلى تقاليد المسرح ويواصل فعله - أعني تمثيله - الذي انقطع .

« إن الممثل إذا استطاع أن يؤمن حقاً بالحدث التلقائي (وبالأحرى الحادث الذي يقع من ذات نفسه دون أن يرد في خطة الإخراج) وأن يستخدمه في دوره فإن هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه إلى الطريق المؤدى إلى «مشارف العقل الباطن» .

« إن أمثال هذه الأحداث العارضة تعمل في كثير من الأحيان عمل شوكة الأنعام التي تصدر عنها نفمة حية ، تحملنا حملاً على التحول من الزيف والتصنع إلى الصدق ، بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية الباقية من الدور الوجهة الصحيحة .

« من أجل هذا يجب أن تتعلموا كيف تقدرون مثل هذه الأحداث حق قدرها ، ولا تدعوها تغلق من أيديكم . ودربوا أنفسكم على استخدامها بحكمة عند وقوعها من تلقاء نفسها ، فإنها وسيلة ممتازة من وسائل الاقتراب إلى العقل الباطن .

استهل المدير حديثه اليوم بقوله :

« دكنا - حتى هذه اللحظة - نبحث في موضوع الأحداث الطارئة العرضية : التي يمكن استخدامها كوسيلة للاقتراب من العقل الباطن ، بيد أنه لايسعنا أن نتخذها أساساً نرتب عليه قواعد عامة : فما الذي يمكن أن يفعله الممثل إذا لم يكن واثقاً من النجاح في هذه الناحية ؟ »

ليس أمامه سوى الاستعانة بوسيلة فنية نفسية من الوسائل الشعورية التي يمكنه بواسطتها أن يذلل الطريق ويبيرى الظروف الملائمة للاقتراب من « منطقة العقل الباطن » ، ولكي تفهموا ما أرى إليه بطريقة أكثر وضوحاً .
أضرب لكم المثل الآتى :

أرجوكم يا كوستيا و فانيا أن تمثلنا أمامنا المشهد الأول من تدريب « النقود المحترقة » ، وأرجو أن تذكروا أن كل عمل إبداعى ، ينبغى أن يبدأ بعملية استرخاء أولاً وقبل كل شيء ، ولذلك فإني أرجوكم أن تجلسا فى وضع مريح وأن توفرنا الطمأنينة لنفسيكما ، كما لو كنتما فى المنزل تماماً .
وعند ذلك صعدنا إلى المنصة ، وامتلئنا لما أمرنا به .

ويصبح بنا من موضعه فى الصالة : « هذا لا يمكنى ... استرخيا أكثر ! بل استقمرا الراحة وخطر البال أكثر مما تكونان فى بيتكما ، لأننا هنا لا نعالج أمراً واقعاً ، وإنما نعالج الوحدة أمام الجمهور (أو إشعار أنفسنا بالوحدة وإن كنا أمام الجمهور) ولذا يجب أن ترخيا عضلاتكما أكثر فأكثر . وأن تقللا من ذلك التوتر البادى عليكما بمقدار خمسة وتسعين فى المائة » .

« ولعلكما تظنأن أنى أعالى فى تصوير مبلغ هذا التوتر الذى يبدو عليكما . كلا . . ليس الأمر أمر مبالغه بالطبع ، فإن الجهد الذى يبذله الممثل عندما يقف أمام جمهور كبير ، جهد لا يمكن تقديره لظلمه ، وأسوأ ما فى الأمر أن كل هذا الجهد يبذل دون أن يلحظه الممثل ، ودون أن يحتاج إليه أو يفكر فيه .

ولذلك فلا تترددا فى التخلص من أكبر قدر ممكن من ذلك التوتر . وليس ثمة ما يدعوكما إلى الغنى بأن ما يبقى فيكما من جهد هو أقل مما تحتاجان إليه ، وأنتما مهمتا قلتما من توتر عضلاتكما فلن يكون ذلك بالقدر المطلوب أبداً . »

ويسأله أحدهم : وأين يكون الحد الفاصل — في رأيك — بين الحالتين ؟
ويجيبه المدرس : «ستبتك حالتك الجسمية والنفسية ذاتها بما هو ضوابع ،
وستزداد مقدرتك على الإحساس بما هو صادق وسوى وذلك عندما تصل
إلى الحالة التي نسميها نحن «أنا كائن» ، وبالأحرى كينونة الممثل في دوره
أو عيشه فيه» .

وكنيت في تلك اللحظة أشعر أنه لا يمكن لتورتسوف أن يطلب مني أن
أكون في حالة أشد استرخاء من الحالة التي كنت فيها ، ومع ذلك فقد استمر
يطلب بالمزيد من الاسترخاء وإزالة التوتر .

وكانت النتيجة أنني بالفت في ذلك فوصلت إلى حالة من الخمول والتبلد ،
وذلك مظهر آخر من مظاهر الجود العضلي كان يتعين على أن أقاومه .
ولكي أنجح في ذلك أخذت أخير أوضاع جسي ، وأحاول التخلص من
العضط عن طريق الفعل ، وانتقلت من إلقاء سريع عصبي إلى إلقاء بطيء
يكاد يغلب عليه الكسل .

ولم يلحظ المدرس ما كنت أفعل فحسب ، بل لقد أبدى موافقته قائلاً :
«عندما يبذل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة ، يكون من المستحسن أحياناً
أن يسلك في عمله سلوكاً أكثر خفة وأقل اتزاناً وصرامة ، وهذه طريقة
أخرى لعلاج التوتر» .

إلا أنني كنت لا أزال عاجزاً عن التوصل إلى حالة الهدوء والراحة
التي أشعر بها وأنا مستلق في تواخ على أريكتي في المنزل .

وعندئذ طالب تورتسوف بالمزيد من الاسترخاء ، ثم ذكرنا بأنه لا ينبغي
أن نسي إلى الاسترخاء لذات الاسترخاء ، وذكرنا بالمرحلة الثلاث : التوتر
والاسترخاء والتبرير .

وكان المدير محقا ، لأننى كنت قد نسيت تلك المراحل ، وما إن أصلحت من خطئى حتى أحسست بتغير كامل ينشأنى إذ ألفت كيانى كله ينجذب إلى الأرض ، ووجدتني أعرض في المقعد الذى كنت أرقد عليه تقريبا ، وبدأ لى في تلك اللحظة أن معظم التوتر الذى كنت أشعر به قد تلاشى - ومع ذلك لم أكن أشعر بنفس الحرية التى يشعر بها الإنسان في الحياة العادية ، فإذا كان السبب يا ترى ؟ وعندما توقفت لى أحل الظرف الذى أنا فيه وجدت أن انتباهى كان مشدوداً متوتراً ، وأنه بذلك يحول بينى وبين الاسترخاء . وقد قال المدير مطلقاً على هذا :

إن الانتباه المتوتر المشدود يشل حريتك بقدر ما تشلها التقلصات العضلية ، وعندما تكون طبيعتك الداخلية أسيرة ذلك الانتباه ، فإن تطور العمليات اللاشعورية داخل نفسك لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، فيجب عليك إذن أن تحقق حريتك الداخلية كما يجب عليك أن تحقق استرخاءك الجسماني . *

ويتدخل فانيا بقوله : « يخيل لى أن الممثل يجب أن يلغى خمسة وتسعين في المائة من انتباهه ذلك المشدود المتوتر أيضاً . »

ويقول المدير : « بالنبط ، فإن زيادة التوتر الناجمة عن الانتباه المرحف تعادل زيادة التوتر الناجمة عن التقلص العضلى ، وإن كانت معالجة التوتر الناجمة عن الانتباه تكلفك قدراً أكبر من الحلق والمهارة ، لأنك إذا قارنت أنسجة النفس بالعضلات وجدت أنها كخيوط المنكبوت بالقياس إلى الحبال العظيمة وتلك الأنسجة يسهل تمزيقها فرادى ، ولكنك تستطيع أن تفزل منها حبالاً متينة بعضها ببعضها إلى بعض ، بيد أنه يجدر بك أن تتناولها برفقة عندما تشرع في غزلها للمرة الأولى . »

وهنا يسأله واحد من الطلبة : كيف يمكننا أن نعالج التشنجات الداخلية

ويجيبه المدير «بنفس الطريقة التي تعالج بها التقلصات العضلية ، إذ تبحث أولاً عن نقطة التوتر ، ثم تحاول تخفيفه ، وأخيراً تتخذ فرضاً مناسباً أساساً لتحريك منه .

« عليك أن تفيد من هذه الحقيقة البدئية، وهي أنه غير مسموح لانتباهك بالتطواف في أرجاء المسرح ، بل يجب أن يكون مركزاً في دخيلة نفسك ، فمليك أن توجهه إلى موضوع جدير بالاهتمام، شيء يعينك على أداء تمرينك، وبعبارة أخرى ينبغي أن توجه انتباهك إلى هدف أو فعل جذاب . . .

وأخنت استعرض الأهداف التي يتضمنها تمريننا ، وأستعرض جميع الظروف التي يقدمها المشهد ، وأطوف بنهني خلال الحجرات جميعها وعندئذ حدث شيء لم أكن أتوقه . . إذ وجدت نفسي في حجرة غريبة على ولا عهد لي بها ، ووجدت فيها شخصين مسنين فإذا هما والدا زوجتي ، وقد أثرت في هذه المفاجأة التي لم تكن تخطر لي في بال وأربكتني ، إذ كان من شأنها أن تزيد مسؤولياتي تفاقماً ، فهذان إنسانان يجب أن أكدح من أجلهما أيضاً ، وبهذا يكون من واجبي أن أوفر طعاماً لخسة أشخاص بالإضافة إلى نفسي . وزاد هذا في أهمية عملي ، وفي اهتمامي بمراجعة الحسابات في اليوم التالي ، وقيامي أنا نفسي بالنظر في الوثائق والمستندات بلا إبطاء . ثم جلست في المقعد وأخنت أعبت بقطعة من الدوبارة بين أصابعي في حالة عصية .

وهنا هتف تور تسوف معرباً عن رضاه : كان هذا جميلاً . لقد كان تحرراً حقيقياً من التوتر . وأستطيع الآن أن أومن بكل ما تفعله وكل ما تفكر فيه ، حتى إن كنت لا أدري ما يدور بخلدك على وجه الدقة . ،

وكان المدير محقاً . فعندما تأملت حالة جسدي وجدت عضلاتي خالية من التوتر . وكان من الجلي أنني وصلت إلى المرحلة الثالثة بطريقة طبيعية، وذلك يخلو في مكاني واكتشافي لأساس حقيقي لما كنت أحمل .

وعندئذ سمعته يقول في صوت رقيق لقد وصلت الآن إلى الصديق النقي

الحقيقى والإيمان بأفعالك، وأنت الآن فى الحالة التى نعبر عنها بعبارة «أنا كائن»
لأنك الآن على الاعتبار، ولكن لاتسرع، بل استخدم بصيرتك للنفاذ إلى
نهاية كل فعل تقوم به . ثم أدخل فكرة جديدة إذا كان ذلك ضرورياً .
قف . . . لماذا ترددت إذن ؟»

وكان من السهل أن أعود إلى الطريق السوى ، ولم يكن على إلا أن
أقول لنفسى :

افترض أنهم اكتشفوا مجزأ كبيراً فى الحسابات . قد يكون معنى هذا
مراجعة جميع الدفاتر والمستندات . فبالها من مهمة ثقيلة على النفس ، وما أسمح
قياى بها أنا وحدى، وفى هذه الساعة المتأخرة من الليل . . . ،

وإذا بي أخرج ساعتى من جيبى بطريقة آلية . لقد كانت الساعة
الرابعة ؛ ولكن ليت شعرى هل كانت الرابعة مساء أم صباحاً ؟ ومضت
لحظة افترضت فيها أنها الرابعة صباحاً ، فاضطربت نفسى واندفعت بوحى
من غريزتى إلى مكتبى وبدأت أعمل بطريقة محمومة . .

وفى تلك اللحظة تنهى إلى سمى صوت تورتسوف وهو يعلق عبداً
على ما أفعل ، ويوضح للطلبة أن هذا هو الطريق الصحيح الموصل إلى العقل
الباطن، ولكننى لم أعر ذلك التشجيع أى اهتمام إذ لم أكن بحاجة إليه لأننى
كنت أعيش حقاً على خشبة المسرح ، وكنت أستطيع أن أفعل كل
ما يحلو . . .

ولما كان المدير قد حقق أهدافه التعليمية ، فقد كان من الواضح أنه
يوشك أن يستوفى ، يد أنى كنت حريصاً على المضى فى مزاجى الإبداعى
الذى وصلت إليه ، فضيت قدما فيما كنت أفعل . .

ويقول المدير للطلبة الآخرين : « أوه هل ترون ؟ هذه موجة كبيرة . .
إلا أن هذا أيضاً لم يكفى ، إذ كنت أريد أن أزيد موقفى تعقيداً وأرفع

من حرارة انفعالاتي ، ولذا وجدتني أضيف صعوبة جديدة : اختلاسا جسيما في حساباتي . وما إن رضيت بهذا الاحتمال حتى تساءلت : وماذا يمكنني أن أفعل الآن ؟ وكانت هذه الفكرة وحدها كافية لأن تجعل قلبي ينفق بشدة حتى يكاد يشب من صدرى .

وسمعت تورسوف يعلق على الموقف قائلا : لقد وصلت المياه الآن إلى خصره . .

وصحت أنا في عصبية : « ماذا يمكنني أن أصنع ؟ لابد أن أعود إلى مكتبي . » ثم اندفعت إلى البهو الخارجي ، وعندئذ تذكرت أن المكتب مغلق ، فعدت أدراجي ، وأخذت أذرع غرقى جيئة وذهابا ، وأنا أحاول أن ألم شعشة أفكارى ؛ وأخيرا جلست في ركن مظلم من أركان الحجر لأدبر نفسي مخرجا .

واستطعت أن أنخيل بعض أشخاص قساة يراجعون الدفاتر ويعيدون النقود ، ثم شرعوا يستجوبونني ، ولكنني لم أكن أعرف بماذا أجيب . فقد تملكني طائفة من اليأس حال بيني وبين الاعتراف بكل شيء . . .

ثم اتخذوا قرارا من شأنه أن يحطم مستقبلي ، ودونوه في أوراق التحقيق ثم وقفوا جماعات يتهامون ، بينما ازويت أنا في ركن قصي كالمنبوذ . ثم تابعت الأحداث ، استجواب ، فحاکة ، فصل من العمل ، فصادرة أملاكي ، فضياع بيتي .

وفي هذه اللحظة سمعت المدير يقول : « إنه الآن قد أوغل في يم العقل الباطن الطامى . »

ثم إذا هو ينحن فوق الأضواء الأرضية ويقول لي بصوت ملؤه الرقة لا تتسرع وامض في طريقك حتى النهاية . .

ثم التفت إلى الطلبة مرة أخرى ولفت أنظارهم إلى أنهم يستمعون .

بالرغم من أنى كنت ساكناً لا أتحرك ، أن يدركوا عاصفة الانفعالات
التي تضطرم في صدري .

و كنت أسمع هذه الملاحظات ، ولكنها لم تؤثر فيما كنت أفعل على
المنصة ، ولم تبدى عنه ، فقد كانت رأسى في تلك النقطة تدور من فرط
الانفعال ، لأن دورى وحياتى نفسها كانا قد اختلطا وتمازجا إلى حد أنهما
كانا يبدوان شيئاً واحداً . ولم أكن أدرى أين يبدأ هذا ، وأين تنتهى تلك .
ثم إذا بدى تتوقف عن العبث بالدوارة ، وإذا بدى أجد ولا أبدى حراكا .
وهنا يقول تورسوف شارحاً موقفى : « إن صاحبكم الآن فى أعماق
أعماق اليم . »

ولست أعرف ماذا حدث منذ تلك اللحظة فما بعدها . كل ما كنت
أعرفه هو أنى كنت أجد سهولة ولذة فى إدخال العناصر الجديدة بمختلف
أنواعها على موضوع القمرين ، فقررت من جديد أن من واجبى أن أذهب إلى
المكتب بم إلى المحامى .

وربما أكون قد قررت أنه لا بد من الحصول على مستندات معينة لأبرئ
ساحتى ، ولذلك شرعت أفتش فى جميع الأدراج . .

وعندما فرغت من التمثيل قال لى المدير بلهجة كلها جد :

من حقك الآن أن تقول : إنك قد اهتمت إلى أعماق العقل الباطن عن
طريق تجربتك الخاصة . ويمكننا أن نجرب تجارب مماثلة باستخدامنا أى
عنصر من عناصر المزاج الروحى الخلاق ، بوصفه نقطة انطلاق . ومن هذه
العناصر الخيال والاقتراضات أو الرغبات والأهداف (إذا هى حدثت تعديداً
جيداً) أو الانفعالات (إذا هى استثيرت بطريقة طبيعية) . وتستطيع أن
تبدأ بمختلف الاقتراضات والتصورات ، فإذا أدركت صدق مسرحية من
المسرحيات فإن ذلك يستتبع بالطبع إيمانك بها وشعورك بحالة أنا كائن .

والشيء الهام الذى ينبغي ألا يغرب عن بالك فى جميع هذه المركبات هو أنه يجب عليك ، أيا كان العنصر الذى وقع عليه اختيارك لكى تبدأ منه ، أن تسير به إلى أقصى ما ينطوى عليه من إمكانيات ، وأنت قد عرفت من قبل أنك عندما تختار أياً من هذه الحلقات المكورة لسلسلة الإبداع فإنك تفعلها جميعاً فى سلك واحد .

وكنتم وأنا أسمع هذا أشعر بنشوة غامرة ، لا لأن المدير كان قد أتى على بل لآتى قد شعرت مرة أخرى بالإلهام الخلاق . وعندما اعترفت بذلك لتورسوف قال مبيئاً لى جليلة الأمر : إنك لا تستخلص النتيجة الصحيحة من درس اليوم . لقد حدث شيء أهم بكثير مما تظن ؛ إن مجيء الإلهام لم يحدث إلا صدفة ، وهذا أمر لا تستطيع أن تعتمد عليه ، وإنما تستطيع أن تعتمد على ما حدث بالفعل . والمهم هو أن الإلهام لم يحدث من تلقاء نفسه ، بل أنت الذى تسيت فى حدوثه بتمهيدك الطريق له ، وهذه النتيجة أهم من غيرها بمراحل ..

إن النتيجة المرضية التى يمكننا استخلاصها من درس اليوم ، هى أنه أصبح لديكم الآن المقدرة على خلق الظروف المواتية لظهور الإلهام ، ولذلك ينبغي لكم أن تركزوا تفكيركم فيما يبعث الحياة فى قواكم الإبداعية الداخلية فيما يودى إلى تحقيق الزواج النفسى الداخلى الخلاق فى نفوسكم . فكروا فى هدفكم الأعلى وفى خط الفعل المتصل الذى يودى إلى ذلك الهدف . وباختصار انبهوا لكل ما يمكن أن يخضع لإشراف العقل الواعى ، وما يهيدكم إلى العقل الباطن ، ذلك هو أفضل تمهيد ممكن للإلهام ، ولكن لا تحاولوا قط الوصول إلى الإلهام من أجل الإلهام بطريقة مباشرة ، فإن ذلك من شأنه أن ينتهى بكم إلى الاتواء الجسمانى والتشنى المفتعل وإلى عكس كل ما ترغبون فيه .

وفي هذه اللحظة اضطر المدير لسوء الحظ أن يؤجل إكمال البحث في الموضوع إلى الدرس التالي .

- ٣ -

ثم واصل تورسوف اليوم تلخيص النتائج التي أسفر عنها درسنا السابق فاستهل حديثه بقوله :

لقد ضرب لكم كوستيا مثلاً عملياً للكيفية التي يمكن بها للطريقة النفسية الفنية الواعية أن تبعث الحياة فيما للطبيعة من قوى إبداعية لاشعورية . ولقد بدأ عمله ، كما ينبغي له أن يبدأ ، وذلك بتخليص عضلاته من التوتر ، وكان انتباه كوستيا مركزاً على جسمه ، ولكنه حول انتباهه هذا بمهارة إلى الظروف التي يفترض التمرين وجودها . ثم ساعدت أمور معقدة داخلية جديدة على تبرير جلوسه هناك على خشبة المسرح دون أن تبدر منه حركة واحدة ، وكان هذا الأساس الذي بنى عليه سكونه سلباً في تخليص عضلاته من التوتر تخليصاً تاماً . وبعد ذلك ابتكر كوستيا شتى الظروف الملائمة لحياته المتخيلة ، فأضفت تلك الظروف مزيداً من الحياة على جو التمرين بأكمله ، وزادت من حدة الموقف بما خلقته من نتائج منجزة قد يتمنحس عنها . وكان هذا سلباً لشعوره بمرواطف وانفعالات حقيقية .

ولعلمكم تساملون : وما الجديد في كل هذا ؟ فأجيبكم قائلاً : إن الاختلاف جد ضئيل ، كما أنه يعود إلى أنني أجبرته على المضى في كل عمل إبداعي إلى نهايته القصوى . هذا كل ما في الأمر .

وهنا يصيح فانيا فجأة : وكيف يمكن أن يكون ذلك كل شيء ؟

فيجيبه المدير قائلاً : بمنتهى البساطة ، فما عليك إلا أن تمضى بكل عناصر

حالة الإبداع الداخلية، وقواك المحركة الداخلية، وخط الفعل المتصل إلى أقصى ماتحتله طاقتك الإنسانية (لا طاقتك المفتعلة) فإذا بك تشعر بالضرورة بحقيقة حياتك النفسية، فضلاً عن عدم استطاعتك مقاومة الإيمان بها .

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق، يتولد فيها إيمانك به بطريقة لا دخل لإرادتك فيها، كما تجد أن العقل الباطن وأن الطبيعة يبدآن علمهما؟ وعلى ذلك فعندما تصل وسائلك النفسية الواعية إلى أقصى مداها تصبح التربة معدة للعمليات اللاشعورية المنبثقة من الطبيعة .

كم أود أن تدركوا مدى مال هذه الإضافة الجديدة من أهمية !

إن من السار جداً أن يتصور المرء أن كل عمل صغير من الأعمال الإبداعية يتسم بالأهمية والسمو والتعقيد، ولكننا نجد أن مما لاشك فيه أن أصغر فعل أو إحساس، أو أبسط الوسائل الفنية لا يمكن أن يصبح لها مغزى عميق على المسرح إلا إذا سرنا بها إلى أقصى ماتطوى عليه من إمكانيات، أى إلى حدود الصدق والإيمان الإنسانيين والشعور بأننا نعيشها حقاً وأنها تصدر عنا نحن (وليس عن الشخصية التي نصورها لحسب) . فإذا وصلت إلى هذا المستوى، وجدت كل كيائك النفسى والجسدى يقوم بوظيفته بطريقة طبيعية، كما يقوم بها في الحياة سواء بسواء، وبصرف النظر عن الحالة الخاصة الناشئة عن اضطرابك إلى القيام بعملك الإبداعى أمام الجمهور .

لانى عندما آخذ بيدكم - أتم المتدربين - إلى «أعتاب العقل الباطن» فإنى أنهج في ذلك خطة تتعارض تمام التعارض وكثيراً من الخطط كثير من الأساندة، لانى أعتقد أنه ينبغي لكم أن تمروا .
تستخدموها - في جميع ماتقومون به من تدريبات .
تعالجون عناصركم، الداخلية، وحالتكم الخلاقة الد.

أريد أن تحسوا من البداية ، ولو لفترات قصيرة ، بذلك الشعور الرائع الذى يخامر الممثلين عندما تعمل قوام الخلاق بطريقة صادقة ولا شعورية . هذا فضلا عن أن ذلك شيء يجب أن تتعلموه من واقع مشاعركم ، وليس عن طريق دراستكم لآى نظرية من النظريات ، وستعلمكم التجربة كيف تهجون هذه الحالة ، وكيف تسعون دائما للوصول إليها .

وعند ذلك بادرت قائلا : أستطيع أن أفهم أهمية ماقلته لنا الآن ، ولكنك لم توف الأمر حقه من الشرح ، ولذا أرجوكم أن تدلنا الآن على الوسائل الفنية التى يمكننا بواسطتها أن نمضى بأى عنصر من العناصر إلى حده الأقصى .

فقال نورسوف :

بكل سرور : يجب عليكم بادية ذى بدء أن تكتشفوا الصعوبات وأن تعرفوا كيف تذللونها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يجب عليكم أن تبحثوا عما يمكن أن يسهل عملكم . وسأبدأ بمناقشة الصعوبات أولا .

إن أهم صعوبة — كما تعلمون — هى الظروف الشاذة التى يتم فيها العمل الإبداعي الذى يقوم به الممثل — لأنه عمل يجب أن يتم أمام الجمهور . ووسائل التغلب على هذه المشكلة مألوفة لديكم ، إذ يجب أن تحققوا حالة إبداعية صحيحة . افعلوا ذلك أولا وقبل كل شيء . وعندما تشعرون أن قواكم الداخلية متأهبة وفروا لها ذلك المنبه الصغير الذى تحتاجه لكي تبدأ القيام بوظيفتها .

وهنا يتفقانبا قائلا : وهذا بالذات هو مالا أفهمه... كيف تنفذ ما نقول؟

ويرد المدير على تساؤله بقوله : يادغال حادث طبيعى غير متوقع ، بإضافة لمسة من الواقع . ولايهم أن يكون ذلك الحادث نفسيا أو جسمانيا ، وإنما

الشرط الوحيد أن يمت بصلة إلى الحلف الأكبر ، وأن يربطه بخط الفعل المتصل بباطن قوى فيمت وقوعه بطريقة مفاجئة النشاط في نفسك ، وتندفع طبيعتك إلى الأمام .

وعاد فأينا يسأله من جديد : ولكن أئى لى بهذه اللمة الخفيفة من الصدق ؟ فقال تورسوف : تستطيع أن تجدها في كل مكان : في أحلامك أو في أفكارك ، أو فيما تفترض أو تحس ، أو في عواطفك أو رغباتك أو أعمالك الصغيرة — سواء أكانت داخلية أو خارجية — أو في مزاجك النفسى ، أو في نبرات صوتك ، أو في تفصيل لا يكاد يلحظ من تفصيلات الأثاث أو المناظر ، أو في طريقة الحركة .

وماذا يحدث بعد ذلك ؟

ستشعر بالدوار لفرط سرورك بحدوث اندماج مفاجئ . وتام بين حياتك وبين الدور الذى تقوم به . وقد لا يدوم ذلك طويلا ، ولكنك لن تستطيع ، في الفترة التى يدومها ذلك الاندماج ، أن تميز بين شخصيتك وبين الشخصية التى تقوم بتصويرها .

وبعد ذلك سيقودك الصدق والإيمان — كما سبق أن قلت لكم — إلى منطقة العقل الباطن ، ومن ثمة يسلبانك إلى قوة الطبيعة .

ثم توقف المدير لحظة قصيرة استلرد بعدها قائلا :

ولكن ثمة صواب أخرى تفترض طريقكم . وإحدى هذه الصعاب هى الغموض ، إذ قد يكون الموضوع الإبداعى الذى تطوى عليه المسرحية غامضا ، أو قد تكون خطة الإخراج والتنفيذ غير واضحة المعالم ، فيعد أحد الأدوار إعدادا غائطا أو تكون أهدافه غير محددة ، أو قد يكون الممثل غير واثق من وسائل التعبير التى اختارها . وآه لو تعلمون إلى أى حد يمكن للشك وعدم القطع

برأى أن يعرفوا طريقكم ! إن الطريقة الوحيدة لعلاج هذا الموقف هي إرضاع كل ما يفتقر إلى الأحكام والضبط .

ولايكم خطراً آخر من الأخطار التي تهددكم : إن بعض الممثلين لا يدركون إدراكاً كاملاً أوجه النقص والقصور التي فرضتها عليهم الطبيعة ومن ثمة يتصدون لمشاكل تعجز قوادم عن إيجاد حل لها ؛ فالممثل المزلى يرغب في تمثيل المأساة ، والرجل الذي تقدمت به السن يرغب في تمثيل أدوار الفتي الأول ويتوق الرجل البسيط إلى أدوار البطولة ، كما تتوق الممثلة التي تقوم عادة بدور الخادم للعرب إلى القيام بالأدوار المؤثرة . ولا يمكن أن يتمنح هذا إلا عن الافتعال والعجز والتمثيل الآلى المصبوب في قوالب جامدة ، وهذه بدورها قيود تعرفكم ، ووسيلتكم الوحيدة للخلاص منها هي دراسة فنكم ودراسة أنفسكم في ضوء مقتضيات هذا الفن .

وثمة صعوبة أخرى كثيراً ما نقابلها ، وهي التي تنشأ من التزمّت في القيام بالعمل والمبالغة في بذل الجهد ، فترى الممثل يلث ويجهد نفسه للتعبير تعبيراً غارجياً عن شيء لا يحسه إحساساً حقيقياً ، وكل ما نستطيع صنعه في هذه الحالة هو أن تصحح الممثل بالآلة يرهق نفسه إلى هذا الحد .

كل هذه صحاب يجب عليكم أن تتعلموا كيف تعرفون عليها . أما الجانب الإنشائي ، وبالأحرى مناقشة مامن شأنه أن يعينكم على الوصول إلى أعتاب العقل الباطن فمسألة معقدة لا يتسع لها وقتنا اليوم .

قال لنا المدير وهو يتدبّر درسنا اليوم : هانحن أولاء قد وصلنا إلى الناحية الإيجابية ، أي إلى الظروف والوسائل التي تصين الممثل في عمله الإبداعي وتوجهه إلى أرض الميعاد — أعني منطقة العقل الباطن . ومن

الصعوبة بمكان التحدث عن هذه المنطقة فهي لا تخضع دائماً للمنطق . فإذا
فستطيع أن تفعل إذن؟ نستطيع أن ننقل إلى مناقشة الهدف الأعلى وخط
الفعل المتصل (أو الخط الذي يلزمه موضوع الرواية فلا يخرج منه
ولا يجيد عنه) .

وهنا أخذ الطلبة يتساءلون في حيرة ، ولماذا ننقل إلى هذين الموضوعين؟
لماذا وقع اختيارك عليهما ؟ ، وما العلاقة بينهما وبين موضوع بحثنا ؟

ويجيبهم المدير بقوله: اخترتهما بخاصة لأن تكوينهما يتم غالباً في العقل
الواعي ، كما أنهما شيء منطقي ومعقول . وستكشف لكم أسباب أخرى
لهذا الاختيار في درسنا اليوم .

وبعد ذلك طلب مني ومن پول أن نقوم بأداء الجزء الأول من افتتاحية
المشهد الأول بين يا جو وعطيل .

فأخذنا أهبثنا ثم قنا بتمثيل ذلك الجزء بانتباه مركز ومشاعر داخلية
صحيحة .

ولم يلبث تورسوف أن وجه إلينا السؤال التالي : ما الذي يتجه إليه
هدفكم الآن؟

فأجاب به بول قائلاً : هدفنا الأول هو أن أسترعى انتباه كوستيا . وقالت أنا
شارحاً موقفى : كنت أركز انتباهى إلى فهم مايقوله پول ، وكنت أحاول
أن أستبطن مضمون إشارته وأقواله .

ويقول المدير متهاكاً : وإن فقد كان أحد كما يحاول أن يسترعى انتباه
الآخر كي يجتنب نظره إليه ، بينما كان الآخر يحاول أن ينفذ إلى صميم
الإشارات والأقوال الموجهة إليه ويتخيلها كي ينفذ إلى صميم تلك الإشارات
ويتخيلها !

ونجيب نحن بلهجة احتجاج شديدة : « كلا بالتأكيد » .

قال : « ولكن هذا هو كل ما كان يمكن أن يحدث ما لم يوجد هدف أعلى وخط فعل متصل بالنسبة للمرحية كلها . إن عملك إذاك لا يسمع إلا بوجود أشياء فردية لا رابط بينها ، وأتيا تقومان بكل منها من أجلها هي لا من أجل الرواية .

والآن أعيداً تمثيل نفس المشهد وأضيف إليه المشهد التالى حيث يداعبه صليل ياجو .

ونفذنا ماطلبه تورسوف ، وعندما فرغنا إذا هو يسألنا مرة أخرى :
ص هدفنا .

قلت أجيبه : الاستمتاع بلحظة فراغ لذينة .

— وماذا كان مآل هدفك السابق ، أى الرغبة فى فهم مايقوله زميلك ؟

— لقد ضاع واختفى فى طيات الخطوة التالية التى كانت أهم من سابقتها

— والآن أعيداً ماأتيا به إلى النقطة التى وصلنا إليها مع إضافة

جزء جديد : الإيعازات الأولى للغيرة . .

فصدنا بالأمر وحددنا هدفنا بطريقة ساذجة باعتباره : السخرية من

صحافة قسم ياجو .

وسأنى المدير من جديد : والآن أين أهدافك السابقة ؟

وأوشكت أن أجيب بأن الهدف الذى تلاها والذى يفوقها أهمية قد

طنى عليها هى الأخرى ، بيد أننى أمضت التفكير فى هذا الجواب

فأثرت الأصمت . .

قال المدير : ماذا حدث ؟ ما الذى يشغل بالك ؟

قلت : يشغل بالى أن موضوع السعادة ينتهى لجأه عند هذه النقطة من

المرحية ، ويبدأ موضوع جديد هو : موضوع الغيرة . .

فقال تورسوف مصححاً : إنه لا ينتهى لجأه وإنما يتغير بتغير الظروف .
في المسرحية ، إذ يمر الخط - خط الموضوع - بفترة قصيرة من السعادة .
يستمتع بها عطيل الذى لم يمض على زواجه زمن طويل ، فجنده يتبسط مع
ياجو ، ثم تستولى عليه الدهشة والفرح والشك ، إلا أنه يدفع عن نفسه
الفاجعة التى تو شك أن تنقض عليه ، ويهدى لواعج الغيرة ، ويعود إلى
ما كان فيه من سعادته السابقة . . .

وأمثال هذه التقلبات النفسية مألوفة لدينا فى واقع الحياة ، إذ تجرى .
الحياة هادئة سلسة ، وبجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والحزن ، ثم
يمر الزمن وتنقشع تلك الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى . .

فليس فى هذه التنظيرات ما يخيف ، بل ينبئى لكم - على العكس من .
ذلك - أن تتعلموا كيف تستغلونها أحسن استغلال ، وتزيدون من قوتها .
وهذا عمل يسهل القيام به فى الحالة التى نواجهها الآن ، فاعليكم إلا أن .
تذكروا المراحل الأولى من قصة الغرام بين عطيل وديمونه ، والماضى .
القريب بسعادته الغامرة ، ثم تقابلوا ذلك كله بما يمه ياجو من ألم مبرح
وتمذيب للفرح . . .

وهنا قال فانيا : ولكنى لست أفهم ماتعنيه تماماً . . ما الذى ينبئ أن .
تذكره من ماضى عطيل وديمونه ؟ .

ويجيبه المدير بقوله : فكر فى تلك المقابلات الأولى الرائعة فى منزل
برابانسيو وفى حكايات عطيل والمقابلات التى كانت تتم سراً ، ثم فى اختطاف .
العروس وإتمام الزواج ، ورفاقهما فى ليلة الزفاف ، ثم اللقاء بعد ذلك فى قبرص .
تحت أشعة شمس الجنوب الدافئة ، وشهر العسل الذى لا ينسى ، وبعد ذلك .
فكر فى المستقبل ، فى جميع النتائج التى سوف تمنحها مؤامرة ياجو .
الجهنمية فى الفصل الخامس .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فلتبدأ...

وقنا بتمثيل المشهد كله حتى وصلنا إلى ذلك الميثاق الشهير الذى قطعه
ياجر على نفسه ، والذى أقسم فيه بالسما والنجوم أن يجعل عقله وإرادته
وقلبه ، وأن يجعل كيانه وكل مملكت يده ، فى خدمة عطيل المخدوع .

وعندئذ قال لنا المدير : إذا سرتما على هذا النهج فى المسرحية كلها وجدتما
أهدافكما المألوفة تذوب وتختفى بطريقة طبيعية فى أهداف أكبر وأقل عددا ،
أهداف تكون بمثابة علامات هادية على طول خط الفعل المتصل تودى إلى
الهدف الأعلى الذى يضم بطريقة لاشعورية الأهداف الصغرى جميعها ويرسم
فى النهاية خط الفعل المتصل للمأساة كلها ...

وحينما انتهى المدير من كلامه تحولت المناقشة إلى البحث عن الاسم
الصحيح الذى يصور أول الأهداف الكبيرة ، ولكن مامن شخص ، ولا المدير
نفسه ، استطاع أن يهتدى إلى شيء فى هذه المشكلة ، ولم يكن فى ذلك ما يدعو
للعجب ، إذ لا يمكن الشعور فوراً وبعملية عقلية عالصة على هدف جذاب
حقيق متمس بالحيوية ، على أننا اتينا بالفعل إلى اسم غريب لم نحمد خيراً منه
يصور ذلك الهدف الأول وهو : بوى أن أضيق على ديدمونه جميع الصفات
المثل — أن أضيق حياتي كلها تحت أمرها ورهن إشارتها ..

وعندما أخذت أتمعن النظر فى هذا الهدف الأكبر وجدت أنه يعينى
على تقوية المشهد كله وتقوية أجزائه أخرى من دورى كذلك . وكنت أشعر
بذلك كلما شرعت فى تشكيل أى فعل من الأفعال المؤدية إلى هدفى النهائى ،
ألا وهو تصوير ديدمونه فى صورة مثلى ، بينما فقدت جميع الأهداف الداخلية
الأخرى أهميتها ، ومن قبيل ذلك الهدف الأول أى محاولة فهم ما يقوله
ياجو ، فإلى أى شيء كانت تهدف تلك المحاولة ؟ لا أحد يدري . ولم ألتجأ
إليها فى حين كان من الجلى أن عطيل مدله بجها ولا يفكر إلا فيها ، ولا يريد

أن يتحدث إلّا عنها ، ومن ثم كانت جميع الاستفسارات والأفكار التي
تقوم حولها ضرورية له ، ومدعاة لسروره .

ومن ذلك أيضا هدفنا الثاني : الاستمتاع بلحظة فراغ لدينة ، فلم تعد
هذه اللحظة هي الأخرى ضرورية أو صحيحة ، لأن المغربي إذ يتحدث عنها
يكون مشغولا بشئ هام وحيوى في نظره ، ولأنه كما ذكرنا من قبل يريد
أن يتصورها في صورة مثلى .

هذا ويحيل إلى أن عطيل قد استغرق في الضحك بعد أن أعطى ياجو على
نفسه ميثاقه الأول ، إذ كان من دواعي سروره أن يعتقد أنه مامن وصحة يمكن
أن تلوث ربة هواه النقية . وقد أسلمه هذا الاعتقاد لحالة هنية من طمأنينة
القلب ورضا النفس ، وضاعف من عبادته لها . فلماذا ؟ لنفس السبب الذي
أشرت إليه آنفاً . وقد فهمت أكثر من أى وقت مضى كيف استولت الغيرة
على قلبه بالتدرج . وكيف أصاب الوهن لإيمانه بمثله الأعلى بطريقة لا تكاد
تحس ، ثم بما اعتقاده وقوى بأن الشر والضعمة والخبث الذي يشبه خبث
الافاعي يمكن أن تتوارى جميعها وراء هذا الجمال الملائكى . .

وسألتى المدير : والآن أين أنت من أهدافك السابقة ؟

قلت : ذابت جميعها في غمرة اهتمامنا بالمثل الأعلى الصائغ .

فقال متسائلا : وما النتيجة التي يمكنكم استخلاصها مما أديناه اليوم ؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فعنى يقول :

لقد جعلت الممثلين اللذين يقومان بتمثيل هذا المشهد بين عطيل وياجو
يندكان بنفسهما إدراكاً عمليا حقيقة العملية التي تطغى فيها الأهداف
الكبيرة على الأهداف الصغيرة ، وقد أصبح كوستيا وپول يعرفان الآن أن
الهدف الأبعد يجنب إليه الممثل ، ويحمله يصرف النظر عن الهدف الأقرب .
فإذا تركت هذه الأهداف الصغرى وشأنها خضعت لما توجهها إليه الطبيعة
والعقل الباطن . . .

ومن السهل أن نفهم مثل هذه العملية ، فعندما يستغرق الممثل في تتبع هدف كبير فإنه يستغرق استغراقا كاملا : وتكون الطبيعة في مثل تلك الأوقات حرة تصدر فيها عمله وفق احتياجاتها ورغباتها ، وبعبارة أخرى فإن كوستيا ويول يعرفان الآن من واقع تجربتهما أن العمل الإبداعي الذي يقوم به الممثل ، وهو على خشبة المسرح ، إنما هو في الحقيقة مظهر من مظاهر قواه الإبداعية اللاشعورية ، وذلك إما في ناحية من نواحي هذا العمل ، وإما في نواحيه كلها .

وهنا صحت المدير لحظة ثم استطرد قائلا :

وسوف ترون أن هذه الأهداف الكبيرة تخضع بدورها لتحول شيء بذلك التحول الذي تخضع له الأهداف الصغرى ، وذلك عندما يطغى الهدف الأعلى عليها ويطلق فعلها جميعا ، وتبطل مكائنها فلا تكون إلا بمثابة خطوات مؤدية إلى هدف نهائي شامل .. خطوات يتخذها الممثل بطريقة لاشعورية إلى حد بعيد .

إن خط الفعل المتصل يتكون كما نعرفون من سلسلة من الأهداف الكبيرة ، فإذا أدركتم كم تتضمن هذه الأهداف الكبيرة من أهداف لا حصر أصغر منها تتحول إلى أفعال لاشعورية ، أمكنكم أن تتصوروا مقدار النشاط اللاشعوري الذي يتدفق في خط الفعل المتصل في أثناء مروره بالمرحبة كلها باعتبارها المقسمة على التأثير في عقلنا الباطن بطريقة غير مباشرة .

(٥)

إن القوة الخلاقة الإبداعية لخط الفعل المتصل تتناسب تناسباً طردياً مع قوة الجاذبية التي يتسم بها الهدف الأعلى . وهذا لا يكسب الهدف الأعلى

مكان الصدارة والأولية في عملنا لحسب ، بل إنه يضطرنا إلى الاهتمام بنوع هذا الهدف الأعلى اهتماماً خاصاً . .

وثمة كثير من المخرجين المخرجين ، الذين يستطيعون أن يحددوا الهدف الأعلى من فورهم ونفوسهم لأنهم يعرفون « سر الصنعة » ، ولأنهم أصحاب خبرة طويلة فيها ، إلا أن هؤلاء لا ترجى منهم فائدة فيما نحن بسبيله .

وثمة مخرجون ومؤلفون مسرحيون آخرون يجتهدون في استنباط موضوع رئيسي للمسرحية يكون ذا طابع عقلي بحت . ومثل هذا الموضوع يكون بارعاً ودقيقاً ، ولكن يفقر مع ذلك إلى استهواء الممثل . إنه قد يصلح في إرشاد الممثل لكنه لا يمكن أن يهبه قوة إبداعية خلقة .

ولكى نحدد نوع الهدف الأعلى الذي يكون بمثابة القوة الحافزة في المسرحية والذي نفتقر إليه حقاً لتفنيه طابعنا الداخلي ، فإنني سألني عدداً من الأسئلة وأتولى أنا الرد عليها . .

١ — هل نستطيع أن نستخدم هدفاً أعلى لا يكون صحيحاً من وجهة نظر المؤلف ، مع أنه جذاب من وجهة نظرنا نحن الممثلين ؟

— كلا لأن مثل هذا الأمر لا يكون عديم الجدوى لحسب . بل يكون ضاراً أيضاً ، إنه لن يفيد إلا في إبعاد الممثلين عن أدوارهم وعن المسرحية .

٢ — هل نستطيع أن نستخدم موضوعاً رئيسياً لا يكون له إلا طابع عقلي لحسب ؟

— كلا .. فإننا لا نستطيع أن نستخدم هدفاً لا يمدو أن يكون ثمرة جافة من ثمار التفكير أو الاستدلال الخالص . . . ومع ذلك فإن الهدف الأعلى الذي نصل إليه بعقولنا الواعية ويأتي نتيجة لتفكير نصب خلاق ، أمر ضروري .

٣ — وماذا عن الهدف العاطفي ؟

— إنه ضرورى ولازم لنا بصفة مطلقة، ضرورى كالهوا ونور الشمس.

٤ — وماذا عن الهدف الذى يقوم على أساس من إرادتنا ويستوعب
كيانينا النفسى والجسمانى جميعاً ؟

— إنه ضرورى كذلك .

٥ — وماذا يمكن أن يقال عن الهدف الاصلى الذى يستهوى مخيلتنا
الإبداعية ويستولى على مجامع انتباهنا ، ويشيع حاسة الصدق والإيمان من
نفوسنا ، وجميع عناصر مزاجنا النفسى الداخلى ؟

— إن أى موضوع يبعث الحركة والحياة فى قواك الداخلية الخلاقة ، إنما
هو غذاء وشراب لا غناء لك عنه باعتبارك ممثلاً .

ويرتّب على ذلك أن ما نحتاج إليه هو هدف أعلى ينسجم مع أغراض
مؤلف المسرحية ، ويلتق فى الوقت ذاته صدى فى نفوس الممثلين ، ومعنى
ذلك أننا يجب ألا نبحث عن الهدف الأعلى فى المسرحية وحدها ، بل فى
نفوس الممثلين كذلك .

أضف إلى ذلك أن الفكرة نفسها ، فى الدور نفسه إذا كلف بالتعبير عنها
كافة الممثلين الذين يقومون بهذا الدور ، صورها كل منهم بطريقة تختلف عن
طريقة الآخر ، ولنضرب لذلك مثالا بهدف بسيط وواقعى للغاية مثل : «أريد أن
أصبح غنيا ، ولكم أن تتخيلوا شتى الدوافع الخفية والوسائل والتصورات
الدقيقة التى يمكنكم أن تبدوها فى فكرة الثروة والحصول عليها ، كما تدخل
فى هذه المشكلة عناصر شخصية كثيرة ولا يمكن إخضاعها للتحليل الواعى .
ثم خذوا مثالا آخر عن هدف أعلى أشد تعقيداً كتلك الأهداف التى تبدوها
فى أعماق مسرحية رمزية لإبسن ، أو مسرحية تأثرية أو انطباعية لميتزلينك ،
يتضح لكم أن العنصر اللاشعورى بها أكثر عمقا وتركيبا وأكثر التصاقا
بالعامل الفردى بما لا يدع مجالاً للمقارنة .

كل هذه الاستجابات الفردية لها أهمية عظيمة ، فهى تبعث فى المسرحية

حياة وتضفي عليها لونا ، ولولاها لأصبح الموضوع الرئيسى جافا وميتا ، ولكن أى شئ ذلك الذى يجعل الموضوع ما ، ذلك السحر الغامض الذى يلهب جميع المثاليين الذين يقوم كل منهم بتمثيل البور نفسه ؟ إنه فى الأغلب الأعم شئ . لا نستطيع فهم كنهه ، شئ ينبعث من العقل الباطن ، ولا بد أن يكون متصلا به اتصالا وثيقا .

وهنا يكون الضيق قد استولى على قانينا مرة أخرى فيسأل المدير :
« وإذن فما سبلنا للوصول إليه ؟ » .

ويقول المدير : « يكون ذلك باتباع نفس الطريقة التى تتبعها لآزاء العناصر المختلفة ، إنك تسير بالعنصر إلى أقصى حدود الصدق والإيمان به إيمانا خالصا ، إلى النقطة التى يبدأ عندها العقل الباطن عمله من تلقاء ذاته » .

وهنا أيضا يجب عليك أن تسهم بتلك « الإضافة » الصغيرة ، البالغة الأهمية مع ذلك ، وهو نفس ما فعلته عندما كنا نناقش التطور الكامل لوظائف « العناصر » ، وعندما كنا نناقش مسألة خط الفعل المتصل .

ويقول أحد الزملاء : « ليس من السهل العثور على هدف أعلى له مثل هذه القوة التى لا تقاوم » .

ويجيبه المدير قائلا : « من المستحيل القيام بذلك دون إعداد داخلى : أما الأسلوب الذى يتبع عادة فيختلف تمام الاختلاف . إذ يلمس المخرج فى مكتبته ويقرأ المسرحية ، ثم يعين للمثاليين ، فى معظم الأحيان تقريبا ، عن الموضوع الرئيسى فى التدريب الأول « ويحاول الممثلون أن يسيروا فى الاتجاه الذى عينه . وقد يهتدى البعض — بمحض الصدفة — إلى الجوهر الداخلى للمسرحية ، بينما يعالجها البعض الآخر من الخارج وبطريقة سطحية شكلية . وقد يستخدمون بادية ذى بدء التفسير الذى أشار به المخرج حتى يتجه علمهم الوجهة الصحيحة ، إلا أنهم يتجاهلون ذلك التفسير فيما بعد . لأنهم يتبعون طريقة من طريقتين : إما أن ينفذوا ما رسم لهم فى خطلة الإخراج

من أعمال ، ولما أن يشغلوا أنفسهم بالعقدة وبأداء الفعل والكلام
أداءً آلياً .

ومن الطبيعي أن الهدف الأعلى الذى يتمخض عن مثل هذه النتائج
يكون هنذا فقد كل ماله من الأهمية . إن من واجب الممثل أن يجد لنفسه
بنفسه الموضوع الرئيسى للمسرحية ، وإذا حدث لآى سبب من الأسباب
أن قدم إليه شخص آخر ذلك الموضوع ، فيجب عليه أن يتمثله فى نفسه
إلى أن تتأثر به عواطفه هو .

ولكن هل يكفى لى يجد الممثل الموضوع الرئيسى ، أن يستخدم
الطرق المعتادة التى ترسمها الوسائل الفنية النفسية لتحقيق حالة إبداع داخلية
صححة ، على أن يريد بعد ذلك تلك اللمسة الإضافية التى تؤدى إلى منطقة
العقل الباطن ؟

بالرغم مما للعمل التيميدى عندى من قيمة عظيمة ، أجدنى مضطراً إلى
الاعتراف بأن نفس الحالة الداخلية التى تترتب على هذا العمل التيميدى
تعجز عن الاهتمام إلى الهدف الأعلى ، لأنكم لا تستطيعون أن تتلبسوا
الطريق إليه خارج نطاق المسرحية ذاتها ، ولذلك يجب عليكم أن تستشعروا ،
ولو إلى درجة قليلة ، الجو العام لوجودكم المتخيل فى المسرحية ، وبعد ذلك
تصبون هذه المشاعر فى حالتكم الداخلية التى أعددتموها من قبل ، وكما
تحدث الخييزة حالة التخمر فى العجينة فإن إحساسكم بأنكم تعيشون فى
المسرحية يجعل قواكم الإبداعية تصل إلى درجة الغليان أو التخمر . وأقول
أنا ، معبراً عما أشعر به من حيرة : وكيف ندخل هذه الخييزة فى حالتنا
الإبداعية الداخلية ؟ كيف يمكننا أن نجعل أنفسنا نستشعر حياة المسرحية
حتى قبل أن نقوم بدراستها ؟ .

ويؤيدنى جريشاً قائلاً : يجب بالطبع أن يدرس الممثل المسرحية
وموضوعها الرئيسى أولاً .

ويقاطعه المدير قائلا : هل تنسى أن تدرسها على البارد ودون أى إعداد ؟
لقد سبق أن شرحت لك النتائج التى تترتب على ذلك ، وسبق أن اعترضت
على هذه الطريقة فى النظر إلى المسرحية أو الدور ..

على أن اعترضنى الأساسى ينصب على وضع الممثل فى موقف مستحيل ،
إذ لا يجب أن نقضى الممثل قسرا عنه بأفكار الآخرين ، أو تصوراتهم أو
ذكرياتهم الانفعالية أو مشاعرهم . وإنما يجب أن يعيش كل شخص خلال
تجاربه الذاتية . ومن الاهمية بمكان أن تكون تلك التجارب تجارب ذاتى هو
حلوها ومرها ، ومشابهة لتجارب الشخصية التى يقوم بتصويرها . فلا يمكن أن
يسمى الممثل كما يسمى الديك ، بل يجب إثارة شهيته هو أولا . وعندما تفتح
شهيته للإبداع فإنه سيطلب المادة التى يفتقر إليها للقيام بالأفعال البسيطة ،
ومن ثم يستطيع أن يستوعب ما يعطى له ، ويحوله إلى شىء يصبح من صنعه
هو . ومهمة المخرج هى جعل الممثل يطلب ويبحث عن التفصيلات التى من
شأنها أن توث الحياة فى دوره ، والممثل لا يفتقر إلى هذه التفصيلات للقيام
بتحليل عقلى لدوره ، وإنما يفتقر إليها لتحقيق أهداف مطابقة للواقع ..

هذا بالإضافة إلى أن أى معلومات أو مواد لا يفتقر إليها الممثل افتقارا
سريعا بلوغ أهدافه لا يترتب عليها سوى إنخام ذهنه وعرقلة عمله ، وهذا
ما ينبغى للممثل أن يتجنبه وبخاصة فى أثناء المرحلة الأولى من مراحل
الخلق والإبداع ..

وهنا يهتف قائلا متسائلا : وإذن فإذا فى وسعنا أن نفعل ؟ وينضم
جريشا إلى قائلا : هذا صحيح فانت تتصالحنا بعلم دراسة المسرحية ، ومع
ذلك فانت تقول لنا : إتنا يجب أن نعرفها .

وعجيب المدير رداً على هذا الاعتراض : يجب أن أذكركم مرة أخرى
بأن العمل الذى تناقشه يقوم على أساس خلق خطوط تتكون من أهداف
جسدية صغيرة يسهل تحقيقها ، ومن حقائق صغيرة ، ومن إيمان بتلك الحقائق

التي تستمدونها من المسرحية نفسها والتي تعنى على المسرحية جوا عاما تشيع فيه الحياة . .

وينبغي لكم ، قبل القيام بدراسة المسرحية أو الدور دراسة تفصيلية ، أن تقوموا بأداء فعل واحد صغير (ولا يهمنى كم يكون صغيرا) بصدق وإخلاص .

ولنفرض مثلا : أن شخصا من أشخاص الرواية عليه أن يدخل إلى حجرة معينة .

ولتفتت تورسوف إلى قائبا يقول له: هل تستطيع أن تدخل حجرة ما؟ ويجب قائبا على الفور أستطيع .

حسن إذن . أدخل . ولكن دعني أؤكد لك أنك لا تستطيع أن تفعل ذلك ما لم تعرف أين أنت ، ومن أين أتيت وأى حجرة تدخل ، ومن الذى يعيش فى المنزل ، وعدداً آخر من الظروف التي لا بد أن تؤثر فى عملك . فإذا أردت أن تستوفى جميع هذه العناصر ، وجدت نفسك مضطراً إلى معرفة شيء عن حياة المسرحية .

أضف إلى ذلك أنه يجب على الممثل أن يتمثل هذه الافتراضات ويتملاها فى سريره ، ويفسرها التفسير الذى يراه هو ، لا ما يراه غيره . أما إذا حاول المخرج أن يجبره على الاقتناع بتلك الافتراضات دون أن يضمنها فأن يترتب على ذلك سوى الاقتعال .

على أن هذا أمر لا يمكن أن يحدث فى طريقتنا هذه ، لأنها طريقة تتيح للممثل أن يطلب من المخرج مساعدته إذا اقتنر إلى تلك المساعدة ، وهذا شرط هام من شروط الإبداع الشخصى الحر .

وإذن : فواجب أن يتمتع الفنان بكامل حريته فى استخدام استعداداته النفسى والإنسانى الخاص ، لأن هذا الاستعداد هو المادة الوحيدة التي

يمكنه أن يشكل منها روحا حية لدوره . وحتى إذا كان ما يسهم به المثل في هذا المجال شيئا ضئيلا ، فهو خير له وأفضل لأنه نابع من نفسه هو .

والآن ، لنفرض أنك قابلت دائما عند دخولك تلك الحجرة ، وذلك وفقا لما يقتضيه موضوع الرواية أو عقبتها ، وأنت قد تأخرت كثيرا في سداد دينك فإذا كنت تفعل ؟

ويهتف قائلا قائلا : لا أعرف .

بل يجب أن تعرف ، ولا تجرت عن القيام بدورك ، واكتفيت بأن تلقى كلماتك بطريقة آلية ، ويكون تمثيلك متكلفا بدلا من يكون صادقا يجب أن تضع نفسك في موقف شبيه بموقف الشخصية التي تصورها ، وتضيف افتراضات جديدة إذا اقتضت الضرورة ، حاول أن تتذكر حالتك عندما تكون أنت نفسك في موقف مماثل ، حتى إذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا قط ، فيجب أن تصطنع موقفا خياليا ، علما بأنه يمكنك أحيانا أن تحيا في الخيال حياة أخرى وأقوى من حياة الواقع . فإذا أعددت العدة لعمالك بطريقة إنسانية حقة ، لا بطريقة آلية ، وإذا كانت أفعالك منطقية ومتسقة وإذا وضعت نصب عينيك جميع الظروف المحيطة بحيلة دورك ، فطست أشبك لحظة واحدة في أنك ستعرف كيف تتصرف التصرف اللائق . ثم قارن ما استقر عليه رأيك بما تتضمنه عقدة المسرحية ، وستشعر بوجود ارتباط معين — يتفاوت قوة وضعفا — بين أفعالك وبين العقدة . وستشعر بأنك لو وجدت في ظروف الشخصية التي تمثلها ، ولو كانت لك آراؤها ومركزها الاجتماعي لكنت ملزما بأن تتصرف كما تتصرف تلك الشخصية .

ونحن ندعو هذا الارتباط بينك وبين الدور « الإحساس بنفسك في الدور ، وإحساسك بالدور في نفسك » .

وافترض أنك قرأت المسرحية بأكملها ، وأنت أكملت النظر في مشاهدتها وأجزائها وأهدافها جميعا ، وأنت أكملت التحضير إلى الأفعال الصحيحة

وعودت نفسك على القيام بها من أولها إلى آخرها ، فإنك عندئذ تكون قد كونت صورة خارجية لأعمالك في المسرحية ، وهى الصورة التى نسميها الحياة المادية أو الجسمانية للدور . فإلى من تنتمى هذه الأعمال ، إليك أم إلى الدور ؟

ويقول فانيا : « تنتمى إلى بالطبع » .

فيقول المدير :

«إن المظهر المادى أو الجسمانى ينتمى إليك ، وكذلك الأفعال . إلا أن الأهداف والإحساس الداخلى والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بينك وبين الشخصية التى تصورها . فأين ينتهى ما يخصك وأين يبدأ ما يخص الدور ؟ ويجب فانيا وقد تملكته الحيرة : من المستحيل معرفة ذلك .

ويقول المدير : « كل ما يجب أن تذكره هو أن الأفعال التى اهتمت إليها ليست أفعالا خارجية لغضب ، وإنما هى قائمة على مشاعر داخلية وأنها تكتسب مزيداً من القوة عن طريق إيمانك بها ، إذ يوجد فى نفسك ، وبمحاذاة خط الأفعال المادية خط متصل من المشاعر المتناخمة للعقل الباطن . فليس فى وسعك أن تتبع خط الأفعال الخارجية فى صدق واستقامة ، دون أن تحس بالمشاعر التى تتفق وتلك الأفعال .

وهنا بدرت من فانيا حركة تدل على اليأس ، فاستطرد المدير قائلاً :

أرى أن رأسك يدور من الآن ، وهذه بشرى طيبة ، لأنها تدل على أن جزءاً كبيراً من دورك قد امتزج بذاتك بالفعل إلى حد أنك لا تستطيع أن تميز بين نفسك ودورك بأى حال من الأحوال . ومادامت هذه الحالة متحققة فإنك ستشعر بأنك أقرب إلى دورك من أى وقت مضى .

فإذا درست مسرحية بأكملها بهذه الطريقة ، تكون فى ذنحك إدراك حقيقى لحياتها الداخلية ، ولهذا الحياة أهمية قصوى ، حتى وهى لا تزال فى الطور الأول لتكوينها . أضف إلى ذلك أنك تستطيع حينئذ أن تتحدث عن الشخصية التى تمثلها كما لو كنت تتحدث عن نفسك ، ولهذا أهمية بالغة

وأنت تطور عملك بطريقة منتظمة منهجية وبالتفصيل ، إذ يصبح لكل ما تضيفه إلى الدور من ملامح تستمدّها من نفسك مكانه المناسب ، ولذا فإنه ينبغي لك أن تصل بنفسك إلى الحالة التي تستطيع فيها السيطرة على دور جديد بطريقة ملبوسة ، كما لو كانت حياة الدور هي حياتك أنت نفسك . وعندما تحس بتلك القرابة الحقيقية أو الاتساق بينك وبين دورك فإنك تصبح قادراً على إمداد حالة الإبداع الداخلية بما تحتاجه من مشاعر — تلك الحالة التي يتأخّم العقل الباطن متاخمة شديدة — كما تصبح قادراً على البدء في دراسة المسرحية ودراسة مشروعها الرئيسي بشجاعة .

« إنكم تدركون الآن أي جهد طويل شاق يقتضيه منكم الشور على هدف أعلى موسوم بالسعة والعمق والمقدرة على تحريك المشاعر ، والشور على خط فعل متصل يكون كفيلاً بإيصالكم إلى مشارف العقل الباطن ، ثم حملكم إلى أعماقه حملاً . كما أنكم ترون الآن أنه من الأهمية بمكان أن تدرکوا ، في أثناء بحثكم عن الهدف الأعلى ، ماذا كان يرى إليه مؤلف المسرحية ، وأن تهتدوا في أعماقكم إلى وتر حساس يستجيب لما كان يرى إليه .. »

وكم من مرة نهتدى إلى مشروع معين ثم نجد أنفسنا مضطرين إلى التخلي عنه والبحث عن غيره . كم من مرة يجب علينا أن نصوب نحو الهدف ونطلق النار قبل أن نوفق إلى إصابة الهدف .

فينبغي لكل فنان حتى أن يجعل شغله الشاغل ، في أثناء وجوده على خشبة المسرح ، تركيز قواه الخلاقة بأكملها على الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل بأوسع وأعنى معانيها ، وعليهما وحدهما ، فإذا كان هذان صحيحين ثم كل شيء بفعل الطبيعة وبطريقة لاشعورية وبما يشبه المعجزة . وهذا يمكن أن يحدث بشرط أن يخلق الممثل دوره من جديد بإخلاص وصدق وبساطة في كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور . . ولا بد من توافر هذا الشرط لكي يتسنى للممثل أن يحرر

فنه من التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة ، ومن « الحيل » ومن جميع صور التصنع . فإذا تمكن الممثل من تحقيق ذلك زحرت المنصة من حوله بأناس حقيقيين وحياة حقيقية ، وفن حتى يرى من جميع الشرائب التى تحمّل من قيمته .

- ٦ -

هتف المدير فى بداية درس اليوم قائلاً : والآن ها بنا نخط خطوة أخرى إلى الأمام . تخيلوا « فتانا مثاليا ، وطد العزم على تكريس حياته لهدف واحد كبير فى الحياة هو تسليّة الجمهور ، والتسامى به عن طريق تقديم صورة فنية رفيعة ، والكشف عن مواطن الجمال الروحى المكنون فى كتابات عباقرة الشعراء ، فلا شك أنه سيعيد تمثيل مسرحيات وأدوار شهيرة معروفة بمفاهيم جديدة . . وبطرق يتوخى منها إبراز صفاتها الأكثر أهمية ، وستكون حياته كلها مكرسة لتحقيق هذه الرسالة الثقافية السامية . .

وقد يستغل فنان من طراز آخر نجاحه الشخصى فى نقل أفكاره ومشاعره إلى الجماهير ، وعظماء الناس قد يكون لديهم العديد من الأهداف السامية .

إن الهدف الأعلى لأى مسرحية من مسرحيات أمثال هؤلاء ليس إلا مجرد خطوة نحو تحقيق هدف هام هو الهدف الذى رصدوه لحياتهم ، وهذا الهدف هو الذى سوف ندعوه « الهدف الاسمى » وسوف نطلق على طريقة تنفيذه اسم « الخط الاسمى للفعل المتصل » .

ولكى أصور لكم ما أرى إليه أقص عليكم واقعة حدثت لى شخصياً :

« حدث منذ زمن طويل ، عندما كانت فرقتنا تقدم مسرحياتها فى سان بطرسبرج «لينجراد» ، أن اضطررت للبقاء فى المسرح إلى ساعة متأخرة من الليل بسبب تدريب فاشل لم نكن قد أعدنا له الإعداد اللازم . وكنت متعباً ومغضباً وأنا أأادر المسرح . ولجأة وجدت نفسى وسط حشد كبير من الناس تجمعوا فى الميدان الواقع أمام المسرح ، وقد أوقد بعضهم ناراً ليستدفئ ،

وجلس البعض على مقاعد صغيرة وضعوها فوق الجليد وهم يغالبون النوم ،
بينما تجمع البعض الآخر في خيام تقيهم البرد والريح . وكان هذا العدد الكبير
من الناس الذى يعد بالآلاف ينتظر مطلع الصباح ، وفتح شباك التذاكر .
وقد تأثرت لذلك تأثراً بالغاً ، ولكن أدرك مغزى ما كان هؤلاء الناس
يعملون ، كان على أن أسائل نفسى : أى حادث كبير وأى مطمح خطير وأى
شخصية جلية القدر ، وأى عبقرى طبقت شهرته الآفاق ، يمكن أن يغربى
بالانتظار فى العراء وتحت وطأة البرد وأنا أرتعد ، ليلة بعد الأخرى ، ولا سيما
إذا كانت مثل تلك التضحية لن يترتب عليها فوزى بالتذكرة المطلوبة ، بل
بجرد حصولى على بطاقة تتيج لى حق الوقوف فى الصف على أمل الفوز
بمقعد فى المسرح ؟

« ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال ، إذ لم يسمنى العثور على واقعة
يمكن أن تدفعنى إلى المخاطرة بصحتى — وربما بحياتى — من أجل تحقيقها .
فتمسكوا بمدى حب أولئك الناس للمسرح ! . . . إن واجبتنا أن نضع ذلك
نصب أعيننا . ياله من شرف عظيم أن يكون فى وسعنا تقديم هذا اللون الرفيع
من السعادة إلى الآلاف من البشر ! . . . وقد تملكتنى على الفور الرغبة فى أن
أحدد لنفسى هدفاً أسمى تكون طريقة تنفيذه بمثابة خط أسمى للفعل المتصل
فى حياتى كلها ، هدفاً أسمى تنطوى فيه جميع أهدافى الصغرى . .

« وقد يكون مكن الخطر فى ذلك هو أن نسمح لانبهاشنا بالانصراف إلى
مشكلة شخصية صغيرة لفترة أطول مما ينبغى . »

ويتسامل أحدها : « وما الذى يمكن أن يحدث إذن ؟ »

ويجيبه المدير بقوله : يحدث نفس ما يحدث لطفل يربط ثقلاً فى طرف
دويارة ويلف الدويارة حول عصا ، فكلما ازداد الثقل الدويارة حول
النصى نقص طولها وصغرت الدائرة التى ترسمها ، حتى يصطلم الثقل بالعصا
فى النهاية : ولكن لنفرض أن طفلاً آخر اعترض بعصاه طريق الثقل فى

أثناء دورانه ، فلاشك أن قوة اندفاع الثقل تجعله يلف حول العصا الثانية
عما يؤدي إلى إفساد لعبة الطفل الأول .

« ونحن — الممثلين — نميل إلى الانحراف بنفس الطريقة ، إذ نصرف
طاقتنا إلى مشاكل لا صلة لها بهدفنا الرئيسى . وذلك بالطبع أمر ينطوى
على خطر ، كما أنه يؤدي إلى هبوط مستوى العمل الذى نقوم به . »

- ٧ -

لقد كنت طوال هذه الدروس الأخيرة أشعر بالحيرة والارتباك وأنا
أنصت إلى كل هذا التحليل المنطقي للاشعور أو العقل الباطن . إن اللاشعور
هو الإلهام . فكيف يمكن أن نخضعه للعقل ؟ بل لقد كانت صدمتى أشد
حين وجدت نفسى مضطراً إلى تركيب العقل الباطن بإضافة أجزاء وتنف
صغيرة بعضها إلى البعض ، ولذا فقد ذهبت إلى المدير وأفضيت إليه بما كان
يخافنى من تلك المشكلة .

وهنا سألنى : « ما الذى يجعلك تظن أن العقل الباطن من اختصاص الإلهام .
بقعته وقضيضه ، ؟ »

ثم استدرد لجأه إلى قائبا وقال : « دون أن تتريث لتفكر أعطنى اسم
علم فوراً . »

فقال قائبا « سهم » :

فسأله تورسوف « ولماذا اخترت السهم ، ولم تقل المنضدة ، وهى موجودة
أمامك أو المصباح وهو موجود فوق رأسك ، ؟ »
فقال قائبا « لست أدرى » .

فقال تورسوف : « ولا أنا . ومبلغ على أن أحداً لا يدرك وعقلك
الباطن وحده هو الذى يعرف السبب فى ظهور ذلك الشيء بالذات فى
مقدمة تفكيرك . »

ثم وجه المدير إلى قانيا سؤالا جديداً فقال له : فيم تفكر الآن وماذا تحس ؟

وقد ارتج على قانيا وقال : أنا ؟ ثم مر بأصبعه في شعره وهب واقفا فجأة ثم جلس ثانية وهو يحكم مصمه فوق ركبتيه ، ثم التقط قصاصة ورق كانت على الأرض وأخذ يطويها ، وكل ذلك استعداداً للإجابة على السؤال وعندئذ أطلق تورتسوف ضحكة مرحة وقال :

أريد أن أراك تقوم بطريقة شعورية بكل حركة صغيرة بدرت منك الآن قبل أن تجيب على سؤالى . إن عقلك الباطن وحده يستطيع أن يفسر لنز قيامك بكل تلك الحركات .

وهنا التفت إلى ثانية وقال : هل لاحظت أن جميع الحركات التي بدرت من قانيا كانت تفتقر إلى الإلهام وإن تكن تشتمل على قدر كبير من اللا شعور ؟ إنك لتجد نفس الشيء إلى حد ما في كل فعل وفي كل رغبة أو مشكلة أو شعور وفي كل فكرة اتصال أو تكيف ، مهما بلغ ذلك كله من البساطة ، فإننا عادة قرييون قريبا شديداً من اللا شعور ، ونحن نجده في كل خطوة نخطوها . ولكننا لانستطيع — لسوء الحظ — أن نستغل جميع لحظات اللا شعور هذه لتحقيق أغراضنا ، كما أن عددهم اللحظات يتضاءل عندما نكون في أشد الحاجة إليها . أعنى عندما نكون على خشبة المسرح . وعبثاً تحاولون العثور على شيء منها في مسرحية حسنة الصنعة كثيرة الأصباغ بادية الابتذال ، لأنكم لن تجدوها في مثل تلك المسرحيات شيئاً اللهم إلا تمثيلاً يعتمد على عادات جامدة آلية وشعورية يلتزم بها الممثلون .

فاعترض جريشا قائلاً : ولكن العادات الآلية تكون لاشعورية إلى حد ما .

ويجب تورتسوف على هذا الاعتراض قائلاً : نعم ، لكنها لا تكون من

نوع العادات اللاشعورية التي ناقشناها الآن . فنحن في حاجة إلى لاشعور إنساني خلاق ، والمكان الذي نبحث فيه قبل غيره عن هذا اللاشعور يجب أن يكون في هدف مثير ، وفي خط الفعل المتصل لهذا الهدف . والاشعور واللاشعور في هذين : الهدف وخط الفعل يتمزجان امتزاجاً بارعاً يذوق عن الأفهام ، فعندما يستغرق الممثل في هدف عميق التأثير استغراقاً تاماً ، لدرجة انصراف الممثل بكل كيانه إلى تحقيق ذلك الهدف ، فإنه يصل إلى تلك الحالة التي نسميها الإلهام وعندما يكون الممثل في تلك الحالة فإن كل ما يفعله تقريباً يكون صادراً عن العقل الباطن ، ولا يكون لديه أى إدراك شعورى للطريقة التي يتحقق بها غرضه .

فإنهم ترون أن هذه الفترات التي يعطى فيها اللاشعور فترات متناثرة وتحدث من وقت لآخر في جميع مراحل الحياة ، والمشكلة التي نواجهها هي التئبل على أى شيء يمكن أن يعوق طريقها ، وتقوية أى عامل من العوامل التي تسهل قيامها بوظيفتها .

وكان درسنا اليوم درساً قصيراً لأن المدير كان عليه أن يشترك في حفلة تمثيلية في المساء .

- ٨ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل ليلقى علينا الدرس الأخير : «والآن فلنلق نظرة عامة شاملة على كل ما قلناه حتى الآن ..

لا بد أن يكون كل منكم ، بعد عمل استغرق حوالى العام ، قد كون فكرة محددة عن عملية الإبداع أو الخلق المسرحى . فلنحاول أن نقارن بين فكرتكم عن هذه العملية الآن ، والفكرة التي كانت مستقرة في أذهانكم عند مجيئكم إلى هذه المدرسة . .

هل تذكرين يا ماريا بحثك عن «دبوس» الزينة بين طيات هذا الستار ،

لأن استمرارك في الدراسة بمدرستنا كان ملحقا بعثورك عليه؟ هل تذكرين كم بذلت من جهد في تلك المحاولة؟ وكيف كنت تهولين هنا وهناك وتظاهرين بتمثيل اليأس؟ وهل تذكرين سرورك بما كنت تفعلين؟ أم يمكن أن يرضيك ذلك النمط من التمثيل الآن؟.

وفكرت ماريا لحظة ثم أشرق وجهها بإبتسامة مرحة، ثم هزت رأسها بطريقة تدل بوضوح على أن ذكرى أساليبها السابقة الساذجة قد أصبحت شيئا مسليا.

وعند ذلك يقول المدير: أتري؟ إنك تضحكين الآن، فلماذا؟ لأنك كنت قد اعتدت التمثيل بشكل عام، محاولة الوصول إلى هدفك بهجوم مباشر، فليس غريبا أن يكون كل ما كنت تحققيه حينذاك هو إعطاء صورة خارجية وعاطفة لمشاعر الشخصية التي كنت تقومين بتصويرها.

والآن أذكرى تجربتك عندما كنت تقومين بتمثيل مشهد الطفل اللقيط ووجدت نفسك تهدين طفلا قد فارق الحياة، ثم خبريني: عندما تقارنين بين مزاجك النفسي أو حالتك الداخلية في ذلك المشهد، وبين مبالغتك القديمة فهل تشعرين بالرضا عما تعلمته هنا خلال هذه السنة الدراسية؟

واستغرقت ماريا في التفكير، وكان تمييز وجهها يوحى في أول الأمر بالجد، ثم بالاكتماب، ثم مرت لحظة كانت تبدو في عينيها نظرة تتم عن الفزع، وبعد ذلك هزت رأسها مؤيدة مذهب إليه المدير ..

فقال لها تورتسوف:

إنك لم تعودى تضحكين الآن، فلا شك أن مجرد ذكرى ذلك المشهد أو شكت أن تدفع الدموع إلى عينيك. لماذا؟ لأنك اتبعت في تمثيل ذلك المشهد سيلا مختلفا تمام الاختلاف عما كنت تفعلين من قبل، فلم تحاولي السيطرة على مشاعر جمهورك بطريقة مباشرة، بل خضت البذور وتركها تنمو وتؤتي ثمارها، وبذلك اتبعت قوانين الطبيعة الخلاقة المبدعة.

إلا أنه يتعين عليك أن تعرف كيف تستحضرين تلك الحالة المؤثرة
أو (الدرامية) — إن الوسائل الفنية وحدها لا يسعها أن تخلق الصورة التي
يمكنك الإيمان بها ، والتي تستطيعين ويستطيع جمهورك أن يستسلموا لها
استسلاما تاما . وهكذا تدركين الآن أن الإبداع أو الخلق ليس مجرد حيلة
فنية ، كما أنها ليسا عرضا عاجزيا للصور والانفعالات كما كنت تتصورين .

إن نوع الإبداع الذي تؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد ، هو شخص
الممثل بمنزلة الدور . إنها عملية طبيعية تشبه ميلاد كائن بشري .

وإذا تبين كل ما يحدث في نفس الممثل خلال الفترة التي يعيشها في
دوره أقررتم بصحة مقارنتي ، فكل صورة درامية وفنية يتم إبداعها على
المسرح هي شيء فريد ولا يمكن تكراره ، وذلك كما يحدث في الطبيعة
سواء بسواء .

وفي التمثيل مرحلة شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التي يبدأ بها الخلق البشري
وفي عملية الخلق هذه نجد الأب وهو مؤلف المسرحية ، والأم وهي
الممثل الذي يحمل الدور في نفسه ، والابن وهو الدور الوليد .

وهناك المرحلة الأولى التي يتعرف فيها الممثل على دوره بأدبه ذي
بدن ، ثم يصبحان أكثر ألفة ، ثم يختصمان ويصطلمان ثم يتزوجان ، وفي
النهاية تحدث عملية الحمل .

ويساعد المخرج في كل هذه المراحل على إتمام العملية ، كما لو كان يقوم
بدور الحاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب !

وفي هذه الفترة يتأثر الممثلون بأدوارهم ، وهو الأمر الذي يترك آثاره
في حياتهم اليومية . ومن المصادفات العجيبة أن فترة الحمل بالدور مساوية
على الأقل — للفترة اللازمة لتزواج الجنين البشري ، بل ربما فاقها طولا
في كثير من الأحيان . وإذا تناولتم هذه العملية بالتحليل فإنكم ستقتنعون

بأن ثمة قوانين تنظم عمل الطبيعة العضوية، سواء أكانت الطبيعة تعمل على خلق شخصية بيولوجية جديدة، أو شخصية فنية جديدة.

ولن تصلوا السيل إلا إذا عجزتم عن فهم تلك الحقيقة، أو فقدتم ثقتكم بالطبيعة أو حاولتم أن تبتكروا مبادئ جديدة، وقواعد جديدة، وفنا جديدة، ذلك أن قوانين الطبيعة ملزمة للجميع دون استثناء، والويل لمن يفكر في تعطيلها.



الفهرس

	مؤلف هذا الكتاب
	مقدمة الترجمة
١٠٠	١٠٠ ب . ح . . . الخ
٢	الفصل الأول
	الامتحان الأول
١٧	الفصل الثاني
	— عندما يكون التمثيل فنا
٤٢	الفصل الثالث
	— الفعل — Action
	الوظائف المختلفة لكلمة « اذا » أو « لو »
٦٩	الفصل الرابع
	— الخيال
	— طرق تنميته واستثماره
٩٠	الفصل الخامس
	— تركيز الانتباه
١١٨	الفصل السادس
	— استرخاء العضلات
	— التوتر العضلي وخطره على التمثيل
١٢٧	الفصل السابع
	الوحدات والاهداف
	— وجوب تقسيم الدور الى وحدات لكل منها هدف
	— وجوب تقسيم الرواية الى وحدات لكل منها هدف
	— وجوب المام الممثل باهداف دوره واهداف الادوار والاخرى
	— وجوب المامه بهدف المسرحية الاكبر

١٥٨

الفصل الثامن

الإيمان والاحساس بالصدق
الصدق ودوره في عملية الخلق المسرحي
المباينة في التزام الصدق تخرج بالممثل الى الزيف والتصنع
كيف توفق بين الحالتين
خلق جسم الدور وخلق روح انسانية فيه
بعض أخطاء الممثلين في طريقة هذا الخلق

٢٠٣

الفصل التاسع

الذاكرة الانفعالية
اهمية الذاكرة الانفعالية للممثل
الحواس المختلفة وصلتها بالذاكرة الانفعالية
خطر السيطرة على الانفعالات
خطر عدم السيطرة على الانفعالات
توفير الجو المناسب والمزاج النفسى اللازم
صلة هذين بالحركة المسرحية
صلة الذاكرة الانفعالية بعملية الابداع والخلق

٢٤٢

الفصل العاشر

الاتصال الوجداني بين الممثلين
خطر انقطاع التفاهم بين الممثلين فوق النص
الاتصال بين عقل الممثل ووجدانه
تبادل الافكار والمشاعر بين الممثلين
طرق تحقيق الاتصال الوجداني
اختيار احسن الاعضاء التي تحقق هذا الاتصال

٢٨١

الفصل الحادى عشر

التكيف
ما هو وما فائده وطرقه
كيف يستطيع الممثل التكيف كلما اعيد تمثيل الرواية
الطرق الواعية وغير الواعية للتكيف

٣٠٨

الفصل الثانى عشر

القوى المحركة الداخلية
القوى الابداعية المختلفة
طرق خلقها وتنميتها واستثمارها
المنبهات وطرق استخدامها

٢١٨

الفصل الثالث عشر

خط الفعل المتصل

ما هو وخطر خروج الممثل عليه
الخط الواحد المتكامل من الخطوط الصغيرة

٢٢٠

الفصل الرابع عشر

حالة الابداع الداخلية

يجب على الممثل أن يعبر عن عقله وإرادته ومشاعره لخلق العمل الفني
الفرق بين الهدف المصطنع والهدف الحقيقي في عملية الخلق الداخلي،
المكياج الداخلي لروح الممثل أهم من مكياجه الخارجي
طريقة تهيئة هذا المكياج الداخلي

٢٤٣

الفصل الخامس عشر

الهدف الأعلى

يجب أن تهدف الوحدات الصفري والأهداف الصفري نحو الهدف
الأعلى المسرحية

يجب أن يكون هدف المسرحية راسخاً بقوة في وعي الممثل
الخروج على خط الفعل المتصل خروج على الهدف - خطر ذلك على
الدور وعلى المسرحية كلها

الطريق إلى الإلهام

٢٥٧

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

أهمية اهتمام الممثل إلى منطقة عقله الباطن

طرق ذلك

الأحداث العارضة وكيف نستفيد منها وإن كانت خارجة على تعليمات
المخرج

الاسترخاء من أهم طرق الوصول إلى مشارف العقل الباطن

احذر أن يطوف انتباهك في أجواء المسرح لغير سبب

وجوب عدم الخوف من التقلبات النفسية ووجوب باستغلالها لمصلحة
الدور

الأهداف الكبرى تتحول كما تتحول الأهداف الصفري

التناسب طردى بين القوة الخلاقة وقوة جاذبية الهدف الأعلى

الاعداد الداخلية للاهتمام إلى الهدف الأعلى

وجوب قيام كل ممثل مهما كان دوره بدراسة المسرحية ثم بدراسة
دوره

كجاذبية الخط المسرحي وكيف يصل إلى حد الكمال

Bibliotheca Alexandrina



0351703

دار الينا للطباعة ت : ٨١١١٢٧